

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPOSITION COLLECTIVE COMME OUTIL D'UNE CATÉGORISATION :
L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE AU QUÉBEC ENTRE 2008 ET 2013

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
VÉRONIQUE GAGNON

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements sont pour mon directeur de recherche, Dominic Hardy, qui a, en premier lieu, encouragé mon passage à la maîtrise. Je le remercie pour l'éclairage qu'il m'a apporté sur le chemin de la recherche, pour sa disponibilité et sa rigueur intellectuelle. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance aux professeurs du Département d'histoire de l'art qui ont inspiré mes réflexions et aux membres du jury qui ont enrichi ce mémoire de leurs commentaires.

J'aimerais aussi souligner les supports financiers du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), du Fonds de recherche du Québec- Société et culture (FRQSC) et le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) qui m'ont permis de me dévouer entièrement à ce projet.

Un chaleureux merci à ma famille, à ma soeur et à mes amis qui ont encouragé ce retour aux études et m'ont supportée dans toutes ses étapes. Un merci bien spécial à Jean-Pierre, mon complice du quotidien, toujours à l'écoute, toujours apaisant, toujours confiant.

Finalement, un merci du fond du cœur à deux êtres qui ont particulièrement marqué la période de rédaction de ce mémoire : à Philémon, petit garçon qui sait mieux que quiconque désamorcer les angoisses de la vie et à mon père pour tout ce qu'il m'a transmis.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LES DISCOURS DES EXPOSITIONS COLLECTIVES ET LEUR CONTEXTE	
D'ÉNONCIATION	16
1.1 L'exposition collective d'art contemporain autochtone : quelques jalons historiques	18
1.1.1 <i>Expo 67</i> : évènement fondateur et fédérateur	18
1.1.2 1992 : des expositions marquantes	20
1.1.3 1993-2008 : une certaine accalmie	23
1.1.4 2008-2013 : un certain regain	25
1.2 <i>La Loi sur les Indiens revisitée</i> : charge politique, dessein artistique	27
1.2.1 Catalogue d'exposition : écrire l'histoire de l'art autochtone	30
1.2.2 Autonomie muséale : maîtriser sa représentation	32
1.3 <i>Baliser le territoire</i> : langage et territoire en contexte colonial	34
1.3.1 Repousser l'oubli	36
1.3.2 Autochtone et contemporain	38
1.4 <i>Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements</i> : dualité et résistance	39
1.4.1 Une histoire de l'art sous le thème du dédoublement	41
1.4.2 Un discours signature	42
1.5 <i>Sakahàn : Art indigène international</i> : consécration de l'art contemporain autochtone	44
1.5.1 Essais de définition	46
1.5.2 La théorie au-delà des artistes	50

1.6	<i>Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone</i> : mise à jour de la culture autochtone.....	51
1.6.1	Entre tradition et modernité, la continuité.....	53
1.7	Conclusion.....	57

CHAPITRE 2

DISCOURS EN DIALOGUE ? : IDENTITÉ, POLITIQUE ET

	CONTEMPORANÉITÉ.....	58
2.1	Fortune critique.....	59
2.1.1	Nature des publications.....	59
2.1.2	Médias autochtones.....	62
2.1.3	Spécialisation des auteurs.....	63
2.1.4	<i>La Loi sur les Indiens revisitée</i> : politique avant tout.....	64
2.1.5	<i>Baliser le territoire</i> : l'artistique s'impose.....	65
2.1.6	<i>Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements</i> : faible reconnaissance.....	66
2.1.7	<i>Sakahàn</i> : absence internationale.....	68
2.1.8	<i>Beat Nation</i> : le contexte sociopolitique au-delà de l'artistique.....	69
2.1.9	Enjeux de la réception: dialogue avec Nancy Marie Mithlo.....	70
2.2	L'exposition collective : lieu d'affirmation identitaire.....	75
2.2.1	Identité : entre l'individuel et le collectif.....	76
2.2.2	Affirmation identitaire et résistance.....	78
2.2.3	Communauté de goût.....	79
2.2.4	Identité et mondialisation.....	80
2.2.5	Conclusion.....	83
2.3	Artistique et politique : équilibre fragile.....	83
2.3.1	L'exposition : lieu d'équilibre entre esthétique et politique ?.....	84
2.3.2	Accueil du politique.....	86
2.3.3	Renversements historiques et politiques.....	89
2.3.4	Conclusion.....	90

2.4	Art contemporain autochtone : marqueurs de distinction	91
2.4.1	Relation temporelle	92
2.4.2	Les renversements historiques	93
2.4.3	Hybridité, combinaison et dédoublement	93
2.4.4	Réception de la distinction	95
2.4.5	Conclusion	99

CHAPITRE 3

	L'EXPRESSION D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE AUTOCHTONE	101
3.1	L'essentialisme comme stratégie	103
3.1.1	Une stratégie contestée	105
3.2.	Une méthodologie décolonisatrice et autochtone	107
3.2.1	Identification du projet colonial	109
3.2.2	Réappropriation de l'histoire	109
3.2.3	L'épistémologie autochtone s'expose	111
3.2.3.1	La réception de l'épistémologie autochtone	115
3.2.4	Langage et identification	116
3.2.5	Célébrer et regarder vers l'avenir	117
3.3	Pour un usage critique de la catégorie	119
3.3.1	Autochtone et contemporain : remise en question de quelques distinctions	121
3.4	Sur l'importance de théoriser	124

	CONCLUSION	128
--	------------------	-----

	ANNEXE 1	140
	ANNEXE 2	143
	ANNEXE 3	144
	ANNEXE 4	145

ANNEXE 5	146
ANNEXE 6	150
ANNEXE 7	152
 BIBLIOGRAPHIE	 156

RÉSUMÉ

Le Musée des beaux-arts du Canada présentait à l'été 2013 l'exposition *Sakahàn : Art indigène international*. Évènement d'envergure, *Sakahàn* soulevait certaines questions quant à la situation de l'art contemporain autochtone. L'exposition bouscule tout d'abord un ordre établi quant à la catégorisation de l'art contemporain. L'organisation ethnique de l'art par une pratique expographique collective suppose qu'une catégorisation distincte de l'art contemporain occidental s'officialise. D'autre part, alors que l'équipe commissariale de *Sakahàn* insiste sur l'importance d'un réseau artistique autochtone international, il ressort de l'exposition une faible présence autochtone québécoise au sein de la distribution.

La problématique de ce projet de recherche s'ancre dans les questionnements provoqués par *Sakahàn*. Ce mémoire se penche donc sur le processus de catégorisation en lien avec la présentation d'une exposition collective d'art contemporain autochtone, et ce, par la voie des procédés discursifs qui soutiennent ces manifestations. D'autre part, pour répondre à l'absence autochtone québécoise lors de la présentation de l'exposition, cette étude se transporte sur le territoire du Québec. En plus de *Sakahàn : Art indigène international*, quatre expositions collectives ayant eu lieu au Québec ont donc été sélectionnées afin d'analyser leur historiographie et leur discours muséographique: *La loi sur les Indiens revisitée* (2009), *Baliser le territoire* (2012), *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* (2013) et *Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone* (2013). L'analyse de la fortune critique sera également mise à contribution. Il y a été constaté que les enjeux de la catégorisation préoccupaient aussi les commentateurs des expositions.

Cette étude démontre qu'un cadre théorique spécifique soutient la présentation de ces expositions collectives. Les discours à l'étude réfèrent, directement ou implicitement, à certains principes issus d'un usage stratégique de l'essentialisme (Gayatri Chakravorty Spivak), de la méthodologie décolonisatrice (Linda Tuhiwai Smith) et de la méthodologie autochtone (Margaret Kovach), tout en conservant des points de contacts avec le système artistique occidental. Finalement, ce travail indique que ces manifestations constituent des espaces de légitimation d'une catégorie distincte, tant sur le plan artistique que théorique et qu'elles participent à la valorisation d'une production artistique longtemps mise à l'écart.

Mots clés : ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE, EXPOSITION COLLECTIVE, CATÉGORISATION DE L'ART, SAKAHÀN : ART INDIGÈNE INTERNATIONAL, LA LOI SUR LES INDIENS REVISITÉE, BALISER LE TERRITOIRE, AKAKONHSA' : FABULEUX DÉDOUBLEMENTS, BEAT NATION : ART, HIP HOP ET CULTURE AUTOCHTONE.

INTRODUCTION

À l'été 2013, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) présente l'exposition d'art contemporain autochtone *Sakahàn : Art indigène international*¹. Présenté du 17 mai au 2 septembre 2013, l'évènement impressionne par son envergure : plus de 150 œuvres créées dans les dernières années par quatre-vingts artistes d'origine autochtone provenant de seize pays sont réunies afin de souligner la diversité artistique de la création autochtone internationale². Greg A. Hill, artiste et commissaire d'origine mohawk, signe le commissariat de l'exposition en collaboration avec Christine Lalonde (conservatrice associée de l'art indigène au MBAC) et Candice Hopkins (membre du Collectif des Conservateurs autochtones et conservatrice adjointe, poste financé par le Fonds d'art indigène Elizabeth Simonfay). L'équipe souhaite démontrer l'ampleur de la production autochtone, créer et consolider un réseau entre les différents acteurs du domaine sur le plan international, et valoriser les contributions des artistes autochtones dans le discours de l'art contemporain³.

¹ Nous avons choisi d'employer l'expression « art contemporain autochtone » au détriment d'« art autochtone contemporain » afin d'insister sur le fait que la production artistique dont il est ici question revient à des artistes d'origine autochtone qui s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain et ne comprend pas l'ensemble de la création autochtone de notre ère (celle-ci pouvant inclure l'artisanat et la production commerciale vouée au marché touristique). Nous tenons à remercier le professeur et historien de l'art Jean-Philippe Uzel de nous avoir éclairés à ce sujet.

² De nombreuses discussions entourent le vocabulaire relatif au sujet autochtone. Nous emploierons, sauf en quelques exceptions qui seront justifiées, le terme autochtone selon la définition de la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones (2007) : « La catégorie 'autochtone' est alors utilisée par des populations marginalisées (sur le plan économique, politique et culturel) pour demander justice pour la violation des droits humains dont elles sont victimes depuis la colonisation ou l'invasion, et revendiquer des droits en vertu de leur antériorité d'occupation d'un territoire ». Natacha Gagné et Marie Salaun, « Présentation », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) Natacha Gagné, Thibault Martin, Marie Salaun et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. XV.

³ Greg A. Hill, « Postface. Sakahàn, 25 ans après », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 136.

Outre son envergure et la qualité des œuvres qui y sont présentées, l'exposition bouscule un ordre établi et met en relief l'absence de certains acteurs dans le champ de l'art contemporain autochtone canadien. En effet, alors que l'équipe commissariale de *Sakahàn* insiste sur l'importance d'un réseau artistique autochtone international, nous constatons une faible présence autochtone québécoise au sein de la distribution. À l'exception de Sonny Assu, artiste d'origine kwakwaka'wak (Colombie-Britannique) récemment installé à Montréal, l'artiste algonquine Nadia Myre s'avère l'unique représentante de la communauté autochtone québécoise. Dès lors, une analyse de la situation de l'art contemporain autochtone au Québec s'impose. Quel est l'espace qu'occupe l'art contemporain autochtone au Québec ? Comment la production autochtone québécoise s'insère-t-elle, ou non, dans un réseau national et international ?

D'autre part, en cette ère de mondialisation, de globalisation économique et d'internationalisation de l'art contemporain qui tend à promouvoir l'inclusion, l'organisation ethnique de l'art par une pratique expographique collective apparaît contradictoire ou du moins à contre-courant⁴. Par le discours unificateur qu'elle soutient, l'exposition collective soulève ainsi des questionnements sur la catégorisation de la production artistique qu'elle présente. La mise sur pied d'une quinquennale d'art autochtone international suppose-t-elle que cette production s'organise hors du réseau de l'art contemporain occidental ?

Les enjeux catégoriels liés à l'art contemporain autochtone arrivent d'ailleurs en amont de la présentation de *Sakahàn* pour le MBAC. En 2007, l'institution inaugure la Chaire de conservation de l'art indigène Audain, la première du musée entièrement soutenue par un financement privé, celui de l'*Audain Foundation for the Arts*,

⁴ Selon le philosophe et critique d'art Arthur Danto, l'art contemporain sonne le glas des grands récits universalistes de l'art et de l'exclusion de certaines traditions artistiques jugées « hors de l'histoire ». Arthur Coleman Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », [1997], 2000, p. 12.

organisme particulièrement actif en Colombie-Britannique. D'emblée, l'institution nomme Greg A. Hill à la tête de ce nouveau département, anciennement conservateur adjoint de l'art contemporain (2002-2007). Il s'agit du premier poste de conservateur uniquement attribué à l'art indigène de l'établissement⁵. Cette nouvelle classification englobe le travail d'artistes indigènes canadiens et étrangers, mais met principalement l'accent sur l'art contemporain des Premières nations, des Métis et des Inuits du Canada, autrefois compris dans la collection d'art contemporain. L'inauguration d'une quinquennale d'art indigène international, dont *Sakahàn* est la première édition, apparaît ici comme une consécration de cette nouvelle catégorie. L'institution justifie cette classification selon le constat que l'art indigène révèle une « [...] vaste gamme de pratiques artistiques novatrices qui échappent aux canons établis de l'art et de l'histoire de l'art en Occident⁶ ». D'après l'établissement, cet ensemble artistique se distingue des canons occidentaux par sa combinaison d'éléments puisés dans leurs « racines ancestrales » et de pratiques artistiques contemporaines « du monde entier », à laquelle se joint une critique des conséquences actuelles d'un « passé colonial ». Force est d'admettre que cette nouvelle catégorisation participe également au discours nationaliste du musée désirent éveiller un « [...] sentiment d'identité et de fierté à l'égard du riche patrimoine artistique du pays⁷ » et l'exposition *Sakahàn* appuie à sa façon ce projet. Ces décisions de l'institution remettent en question la catégorisation, voire la définition de l'art contemporain autochtone et forcent une enquête sur la façon dont s'articule cette catégorisation : quels principes idéologiques et théoriques encadrent la formation du discours qui soutient cette catégorisation ?

⁵ L'usage du terme indigène s'appuie ici sur la terminologie employée par le Musée des beaux-arts du Canada et par les organisateurs de l'exposition *Sakahàn*.

⁶ Musée des beaux-arts du Canada, *Art indigène*, 2015. Récupéré de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/art-indigene.php>

⁷ Musée des beaux-arts du Canada, *À propos du musée*, 2015. Récupéré de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>

C'est donc à partir des interrogations soulevées par l'exposition *Sakahàn* que s'est élaborée notre problématique. Afin de mettre en lumière les enjeux catégoriels inhérents à la présentation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone, nous devons nous questionner sur les procédés discursifs qui soutiennent ces manifestations. D'autre part, pour répondre à l'absence autochtone québécoise lors de la présentation de l'exposition, nous devons transporter notre analyse sur le territoire québécois. D'après notre recensement des manifestations collectives d'art contemporain autochtone au Québec depuis les années 2000, nous remarquons une augmentation de ce type de présentation entre 2008 et 2013. Ce regain d'intérêt exige d'autant plus que nous nous attardions aux discours et aux procédés discursifs qui soutiennent la production et la diffusion de manifestations collectives d'art contemporain autochtone au Québec à cette période. La réactualisation médiatique des enjeux autochtones au Canada n'est certes pas étrangère à ce constat; le contexte sociopolitique de l'époque offre certaines pistes d'explication qui seront explorées pour la compréhension de ce phénomène. Mais afin de répondre adéquatement aux questionnements soulevés par la présentation de *Sakahàn : Art indigène international*, nous avons sélectionné quatre expositions ayant eu lieu entre 2008 et 2013 au Québec: *La Loi sur les Indiens revisitée*, présentée au Musée huron-wendat (MHW) du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, *Baliser le territoire* organisée par la Galerie Art Mûr du 14 janvier au 25 février 2012, *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* diffusée à la Maison de la culture Frontenac du 30 avril au 8 juin 2013, et finalement *Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014.

Ces quatre expositions collectives, auxquelles s'ajoutent *Sakahàn*, expriment l'hétérogénéité de cette pratique expographique. Cette sélection laisse voir la variété des institutions impliquées (musées d'état, musée autochtone, galerie privée, musée d'histoire, maison de la culture), la diversité des parcours organisationnels, les

proportions distinctes en ce qui concerne l'implication autochtone et allochtone au sein des comités organisateurs, les différentes échelles de présentation et les moyens financiers inégaux. Parallèlement, nous démontrerons que ces cinq événements font preuve d'un usage commun de certains repères théoriques et conceptuels élaborés par le domaine de la recherche sur le sujet autochtone. Ces concordances qui seront relevées dans notre analyse témoignent de la construction d'une trame narrative distincte du récit universel de l'histoire de l'art, d'une catégorisation de cette production artistique; toutes deux s'inscrivant dans une continuité historiographique avec des manifestations et des discours antérieurs.

Bien que notre problématique de recherche s'ancre en territoire québécois, plusieurs territorialités s'entrecroisent et démontrent les interrelations géographiques de la production autochtone contemporaine. Alors que la majorité de notre objet d'étude se situe dans la métropole montréalaise, certaines de ces manifestations découlent d'initiatives externes. La création de *La Loi sur les Indiens revisitée* revient en effet à une institution autochtone régionale localisée dans la réserve de Wendake et ensuite reprise par le Musée McCord de Montréal. L'exposition *Beat Nation* relève quant à elle à l'origine de la *grunt gallery*, centre d'artistes de la Colombie-Britannique. Il ressort de cette porosité territoriale une mobilité de la présence artistique autochtone, mais également une certaine récupération de la part des institutions métropolitaines vis-à-vis des initiatives régionales. Ce travail rend compte de cette géographie ouverte, de ces communications interterritoriales.

Précédemment à la sélection de ces cinq expositions, nous avons effectué une étude quantitative qui a d'abord permis d'identifier une courte période de temps (2008-2013) associée à une recrudescence pour la diffusion d'événements collectifs d'art contemporain autochtone au Québec (voir Annexe 1). Afin d'élucider les motivations, les significations et la portée des manifestations que nous avons retenues, nous avons procédé à une lecture approfondie des discours émis par ces

dernières. Outre les énoncés publiés dans les catalogues d'exposition, nous prenons également le parti de considérer l'exposition comme une forme de discours en s'appuyant sur la définition émise par le Conseil international des musées (sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse). Selon celle-ci, l'exposition agit à titre d'acte de communication dans lequel les objets exposés constituent des signes⁸. La présentation sensible de ces expôts correspond, d'après ces chercheurs, à des discours plastiques et didactiques d'une complexité supérieure à une simple « présentation » d'objets⁹ : l'exposition représente en ce sens une structure discursive. L'historien de l'art Bruce W. Ferguson abonde également en ce sens alors qu'il présente l'exposition comme un texte ou un sous-texte qui révèle un système de représentation stratégique : « [...] *an exhibition is- a strategic system of representations*¹⁰ ». Ainsi, les objets d'art et certains choix de présentation incarnent le discours promu par l'institution qui diffuse l'évènement. Certains choix expographiques ont donc été appréhendés ici comme partie prenante du message ou comme véhicule de ce dernier. Nous avons par la suite fait dialoguer l'ensemble des discours des expositions concernées avec celui de la réception critique. Au fait de l'existence d'un champ théorique complexe quant à la notion de discours, précisons que ce terme est entendu ici non pas d'un point de vue linguistique, mais plutôt selon le sens accordé par la sociologue française Madeleine Grawitz :

[...] les énoncés ne se présentent pas comme des phrases ou des suites de phrases, mais comme des *textes*. Or le texte est un mode d'organisation linguistique spécifique qu'il faut étudier comme tel en le rapportant aux conditions dans lesquelles il est produit.

⁸ André Desvallées et François Mairesse (sous la dir.), Conseil international des musées, « Exposition », *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 37. Récupéré de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ Bruce W. Ferguson, « Exhibition Rhetorics », *Thinking about exhibitions*, (sous la dir. de) Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, London, New York, Routledge, 1996, p. 178.

Considérer la structuration d'un texte en le rapportant à ses conditions de production, c'est l'envisager comme *discours*¹¹.

Le contexte d'énonciation apparaît ainsi tout aussi important que le contenu et cette perspective sera favorisée dans le cadre de ce travail. Pour ce faire, les énoncés à l'étude sont considérés comme des actes de langage voués à légitimer certains principes et idéologies : « Parler, c'est non seulement transmettre un certain contenu mais encore 'montrer' qu'on a le droit de parler comme on le fait¹² ». Sur cette notion de « droit de parole », élaborée par le sociologue Pierre Bourdieu, nous retenons que la prise de parole constitue un lieu de lutte pour le pouvoir. Pour ce dernier, comme pour nous, l'analyse du discours comprend trois composantes interconnectées, soit les propriétés de l'énoncé, celles du locuteur et celles de l'institution qui l'autorise à les prononcer¹³. La communication incarne de ce fait un rapport de force qui sera également mis en lumière. Finalement, bien que ces discours s'avèrent des communications écrites et non, à proprement parlé des dialogues ou des conversations, nous croyons, à la manière du théoricien russe de la littérature Mikhaïl Bakhtine que ces propos fonctionnent en interactivité en ce qu'ils réagissent à des déclarations précédentes. Les textes à l'étude répondent ainsi au récit de l'histoire de l'art occidental et se positionnent vis-à-vis de l'histoire de l'art autochtone existante en tentant de réactualiser son propos. Parallèlement, ils anticipent une certaine réponse quant à leur proposition de la part de la réception critique. Selon le concept de dialogisme élaboré par Bakhtine, « [...] la problématique du dialogue implique que tout discours, quelle qu'en soit la nature, se présente comme une reprise-modification, consciente ou pas, de discours antérieurs¹⁴ ». Pour refléter ce point de

¹¹ Patrick Charaudeau, *Langage et discours*, Paris, Hachette, 1983, 175 p. cité dans Madeleine Grawitz, « Les différentes sciences sociales », *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Éditions Dalloz, 1993, p. 277.

¹² Madeleine Grawitz, *op. cit.*, p. 274.

¹³ Pierre Bourdieu, « Le langage autorisé : les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 111.

¹⁴ Alpha Ousmane Barry, *Les bases théoriques en analyse du discours*, Montréal, Chaire de Recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie, 2002, p. 18. Récupéré de http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/discurso01.pdf

vue, nous situerons donc ces énoncés en relation avec les propos mis de l'avant par des expositions collectives antérieures et en rapport direct avec la fortune critique.

Nous accorderons une attention particulière aux procédés discursifs à l'action dans les catalogues d'exposition et les choix muséographiques, mais aussi dans le cadre des mandats des institutions les diffusant. Nous ferons par la suite dialoguer ces énoncés avec la fortune critique entourant ces manifestations. Cette approche s'inspire du travail de l'historienne de l'art Esther Trépanier dans l'ouvrage *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*. Afin de témoigner de l'émergence de problématiques formelles propres à la modernité chez les peintres québécois entre 1919 et 1939, Trépanier s'appuie non pas uniquement sur le travail des artistes, mais inclut dans son analyse les écrits critiques publiés dans les journaux de l'époque. Ces articles rendent compte de l'évolution de la production artistique et de sa perception. Comme Esther Trépanier, nous considérons que la critique constitue à la fois un « lieu de médiation entre l'œuvre et le spectateur » et un « intertexte » pour mieux cerner un contexte artistique, elle donne l'occasion d'un dialogue sur l'état de cette production dans un contexte précis¹⁵. L'analyse de la fortune critique de ces événements d'art contemporain autochtone laisse voir un faible taux de spécialisation sur le sujet (la majorité des articles recensés provenant de la presse généraliste). En plus de nous interroger sur les procédés discursifs en action dans le cadre de ces expositions collectives, nous nous intéresserons à la problématique de leur réception. Ce travail participe ainsi à l'historiographie de ces manifestations artistiques et tente de combler certaines lacunes de la littérature actuelle en lien avec ce corpus, c'est-à-dire son manque de spécialisation.

Notre regard porté sur la situation de l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013 rejoint les travaux des chercheurs et historiens de l'art Ryan Rice, Jean-

¹⁵ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 18.

Philippe Uzel et Guy Sioui Durand, qui, ensemble, dressent un bilan sociologique et historiographique de l'inclusion de l'art contemporain autochtone dans les institutions artistiques canadiennes et québécoises entre les années 1990 et 2009. Dans l'article « Presence and Absence. Indian Art in the 90s », l'historien de l'art et commissaire autochtone Ryan Rice dépeint le contexte des années 1990 concernant la production artistique autochtone au Canada. D'après Rice, la relation de l'art autochtone avec les institutions politiques et artistiques repose à cette époque sur des conceptions colonialistes. Cette production se voit alors évaluée selon des critères d'authenticité et d'après les théories primitivistes et postmodernistes. Selon Rice, les musées isolent alors les objets culturels autochtones anciens d'après une vision ethnologique et l'art contemporain autochtone selon les termes de « l'altérité ». Malgré plusieurs avancées, il conclut avec regret que les artistes contemporains autochtones demeurent, jusqu'en 2002, absents des institutions nationales officielles. L'auteur insiste toutefois sur les efforts promulgués par la communauté artistique autochtone pour nommer et situer leur pratique dans le monde de l'art dans les années 1990 en identifiant moult projets ayant eu cours à cette période. Nous étudierons dans ce travail la manière dont ces efforts sont réactualisés au sein des expositions que nous avons sélectionnées. D'autre part, l'article de Rice accorde peu d'intérêt à la situation québécoise. De notre côté, nous portons une attention particulière à ce territoire dans la sélection de notre corpus, et ce, dans l'espoir de faire état de la situation de la diffusion de l'art contemporain autochtone en contexte québécois.

Pour sa part, l'historien de l'art Jean-Philippe Uzel tente d'expliquer dans son article « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité » la fermeture des institutions provinciales et régionales québécoises vis-à-vis de la création contemporaine autochtone et identifie les principaux événements ayant marqué la diffusion de cette production dans les années 1990. Uzel constate que suite aux grandes manifestations de 1992, dont nous reparlerons lors du premier chapitre, peu d'expositions collectives d'art contemporain autochtone ont eu lieu au Québec dans

les institutions officielles. Uzel démontre plutôt l'importance d'un réseau parallèle dans la promotion de tels événements. Nous ferons suite à ce constat et vérifierons, d'un point de vue historiographique, l'évolution de la présence d'expositions collectives d'art contemporain autochtone au Québec dans les années 2000 et examinerons les discours qui en justifient l'organisation et la diffusion.

Finalement, le sociologue de l'art d'origine wendate Guy Sioui Durand participe activement à l'analyse des spécificités de la situation de l'art contemporain autochtone au Québec. En 2002, il dirige le dossier « Amérindie » publié dans le magazine spécialisé en arts visuels *esse : arts + opinions*. Dans le volet consacré au Québec « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec, l'apartheid muséale : une piste piégée », l'auteur remarque, comme Uzel, que l'art contemporain autochtone ne bénéficie d'aucun support institutionnel. Il y fait également état des événements majeurs ayant eu lieu au début des années 1990, mais surtout de l'importance des centres d'artistes et des centres d'exposition dans l'évolution de l'art autochtone au Québec. Il souligne d'autre part qu'il « [...] manque une institution urbaine, une sorte d'institut d'art et de recherches amérindiennes autogérées, comme relais majeur pour faire le pont entre les institutions et les réseaux de l'art québécois¹⁶ ». Plus de dix ans plus tard, force est d'admettre que cette observation s'avère toujours d'actualité.

En 2009, Guy Sioui Durand soumet un nouveau bilan de la situation de l'art contemporain autochtone au Québec par la voie du magazine *Inter, art actuel* qu'il a cofondé en 1978. Le dossier « Indiens/Indians/Indios » met l'accent sur la circulation de la production artistique contemporaine autochtone entre les villes, les réserves et le réseau autochtone international. Le dossier se concentre principalement sur les années 2000. Dans l'article « Expositions 'sous réserves' : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh », Guy Sioui Durand identifie l'année 2008 comme un moment

¹⁶ Guy Sioui Durand, « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec, l'apartheid muséale : une piste piégée », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 23.

d'ouverture vis-à-vis de l'art contemporain autochtone pour la capitale nationale, principalement en raison des festivités entourant les commémorations du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec. Nous observons effectivement une recrudescence de la présentation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone, et ce dans l'ensemble de la province de Québec depuis 2008. Nous expliquons ce regain d'intérêt, entre autres, par la réactualisation médiatique des enjeux autochtones au Canada provoquée par les manifestations du mouvement *Idle No More*, la grève de la faim de Theresa Spence et la Commission de vérité et réconciliation du Canada.

De plus, l'auteur insiste dans son article sur l'apport des musées autochtones dans la mise en lumière de cette production contemporaine. Nous avons tenu compte de cette proposition lors de notre recensement. Il ressort de ce dernier une variété dans les lieux de diffusion de la création contemporaine autochtone qui ne permet pas d'identifier une prédominance claire quant à une catégorie de diffuseur qui favoriserait la présentation collective de cette production. En effet, centre d'artistes, galeries privées, galeries universitaires, musées autochtones, institutions officielles et maisons de la culture participent à différentes échelles à la diffusion d'expositions collectives d'art contemporain autochtone entre 2000 et 2013 (voir Annexe 1). Nous remarquons cependant le rôle particulier et régulier de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) lors de notre périodisation, et ce, en raison de son partenariat avec l'organisme Terres en vues et de son festival *Présence autochtone* (1991-). Les institutions officielles, de leurs côtés, s'activent à partir de l'année 2011, à l'exception du Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) qui organise en 2005 l'exposition *Au fil de mes jours, créations autochtones contemporaines* sous le commissariat de Lee-Ann Martin. Suivent, en terme de quantité, les musées autochtones qui se partagent la présentation de quelques événements contemporains, comme ce fut le cas pour *La Loi sur les Indiens revisitée*. D'autre part, nous remarquons que huit manifestations de la trentaine recensée relèvent de lieux

atypiques au champ de l'art contemporain, tels que la salle d'exposition Gilles-Carle du Marché Bonsecours, le site extérieur Espace 400e Québec, le Jardin botanique de Montréal, un local loué à la hâte dans l'édifice du Belgo¹⁷ ou la Guilde canadienne des métiers d'arts, pour n'en nommer que quelques-uns. Cette multiplicité dans les plateformes de diffusion mériterait en soi qu'on s'y attarde, mais elle ne constitue pas l'objet principal de notre projet de recherche.

Notre démarche scientifique s'appuie donc sur les constats émis par ces auteurs et s'en inspire pour en réactualiser les propos. Notre regard sur le sujet relève de deux approches théoriques appliquées en complémentarité : sociologique et historiographique. Ce travail peut d'abord être associé à une enquête sociologique sur le champ de l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013, puisque nous nous intéressons à divers acteurs (institutions, théoriciens, commissaires, artistes, critiques) qui interviennent dans l'élaboration d'une catégorie distincte de l'art par la voie des expositions collectives. D'après cette perspective, les réflexions des sociologues Howard S. Becker et Pierre Bourdieu, bien qu'elles diffèrent (sans toutefois diverger), encadrent nos propos. En effet, la notion de « catégorie distincte » dont il sera ici question apparaît chez ces auteurs selon deux formules différentes. Pour Becker, « un monde de l'art » se définit comme un réseau collaboratif entre divers intervenants aptes à travailler selon leurs « faisceau de tâches » à un projet artistique. Hormis l'analyse de ces multiples catégories de collaborateurs, nous retenons de l'approche sociologique de Becker son intérêt à situer les démarcations entre ce qu'un « monde de l'art » identifie comme ce qui lui est propre et ce qui lui est étranger et le processus pour en arriver à cette définition.

¹⁷ Lors des Fêtes de la Grande Paix de Montréal 1701-2001, l'exposition *Transitions 2. L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada* organisée par les Centres d'Art Indien et Inuit du ministère fédéral des Affaires indiennes et du nord canadien aurait été présentée, selon Guy Sioui Durand de façon inadéquate dans un local exigu (le 418) loué à la hâte dans l'édifice du Belgo. Guy Sioui Durand, « Art/Nature : l'été de tous les jardins », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 26 et Guy Sioui Durand, « Le retour de l'ours-tortue », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 33.

L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner pour caractéristique et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas, qui est artiste et qui ne l'est pas. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là.¹⁸

Alors que Becker traite de la notion de collaboration, Pierre Bourdieu insiste plutôt sur les rapports de force qui structurent ce qu'il appelle un « champ intellectuel » en référence au champ magnétique¹⁹. Ce champ intellectuel (ou artistique) constitue un espace de lutte entre les intervenants, chacun détenant un « poids fonctionnel » particulier, pour une légitimité officielle à l'intérieur du champ en question. Ces rapports de force sont effectivement en jeu au sein de notre objet d'étude alors que les discours analysés portent, entre autres, sur une auto-détermination de la production artistique contemporaine autochtone en regard du champ de l'art occidental. Aux questions de légitimité et de rapport de force, Bourdieu ajoute des préoccupations d'ordre contextuel car à son avis, les conditions historiques et sociales rendent possibles l'élaboration d'un champ dans lequel les divers agents s'interrogent sur des problématiques propres à leur époque²⁰. Cet intérêt vis-à-vis de la contextualisation sociohistorique transparaît tout au long de notre étude.

À cette approche sociologique s'ajoute une perspective historiographique puisque nous analysons des discours muséographiques et tentons de les situer tant en relation avec leurs prédécesseurs qu'avec leur contexte sociopolitique. Comme notre étude se concentre sur une brève période historique (2008-2013), qui de surcroît relève d'une

¹⁸ Howard S. Becker, « Mondes de l'art et activité collective », *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 60.

¹⁹ Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, Gallimard, n° 246, novembre 1966, p. 865.

²⁰ *Ibid.*, p. 873.

proximité temporelle évidente, nous avons bénéficié d'un contact direct avec la plupart de nos objets d'étude et certaines observations concernant la muséographie des expositions proviennent d'une expérience personnelle du parcours muséal.

Sachant que le cours du temps favorisera l'ajout d'analyse sur le sujet, nous vérifierons l'état actuel du discours de la réception de ces événements afin d'instaurer un dialogue sur les problématiques mises de l'avant autant en amont qu'en aval de ces expositions. L'étude comparative de ces deux formes de discours, celui muséographique et celui de la fortune critique, a étoffé nos questionnements quant au processus de catégorisation qui résulte de ces expositions collectives à thématique ethnique et sur l'idéologie, voire la méthodologie, qui en soutient le développement. Au fil de notre présentation, nous cheminerons vers le cadre théorique qui entoure ces enjeux catégoriels, démarche qui relève d'une perspective sociologique proche des notions de « monde de l'art » et de « champ intellectuel ».

Nous débuterons notre démonstration par une mise en contexte historique qui identifiera certains événements marquants dans l'évolution de l'exposition collective d'art contemporain autochtone et dans l'écriture de l'histoire de cette production tels que le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67* et *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines* tenue en 1992. Nous dresserons ensuite l'historiographie des cinq expositions choisies qui comprendra une analyse des éléments techniques et organisationnels, mais surtout une étude des composantes principales de leur discours muséographique. Le contexte sociopolitique dans lequel s'insèrent ces événements sera également mis à l'étude pour ensuite être comparé à celui entourant l'effervescence du début des années 1990 en regard des enjeux autochtones, qu'ils soient artistiques ou politiques.

Lors du deuxième chapitre, nous examinerons la fortune critique liée aux expositions sélectionnées. Une enquête quantitative permettra d'émettre certaines remarques sur cette revue de presse concernant les types de publications représentés et la

spécialisation des auteurs. Nous nous attarderons aussi à la spécificité des couvertures médiatiques pour chacune des expositions. Nos constats converseront avec les propos de l'historienne de l'art d'origine apache Nancy Marie Mithlo qui s'est questionnée sur l'état de la critique de l'art contemporain autochtone. Celle-ci regrette l'omniprésence de la presse généraliste et l'absence d'intervenants rigoureux dans la réception de cette production. De l'analyse des discours muséographiques et de celui de la fortune critique émergent trois axes thématiques majeurs qui structureront la suite de nos travaux : la prégnance des enjeux identitaires au sein de ces expositions, la portée politique de ces manifestations et la catégorisation esthétique de cette production. La discussion entourant ces trois vecteurs nous guidera, lors du troisième chapitre, vers des enjeux d'ordre catégoriel.

Lors du troisième et dernier chapitre, nous mettrons en lumière les stratégies qui soutiennent l'organisation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone. Nous porterons alors notre attention sur ces manifestations en tant qu'espace de légitimation d'une catégorie distincte, tant sur le plan artistique que théorique. La muséographie de ces expositions participe au développement d'une catégorisation spécifique en ce qu'elle s'appuie sur des outils méthodologiques et théoriques développés pour et par la recherche sur le sujet autochtone ou provenant de « l'altérité ». En effet, les principes issus d'un usage stratégique de l'essentialisme promus par Gayatri Chakravorty Spivak, de la méthodologie décolonisatrice élaborée par Linda Tuhiwai Smith et de la méthodologie autochtone théorisée par Margaret Kovach surgissent implicitement ou directement du discours des cinq expositions. Nous ferons également appel lors de ce chapitre aux propos de Jacques Rancière afin de suggérer que ce processus catégoriel s'insère dans une rhétorique critique envers le grand récit universel de l'histoire de l'art.

CHAPITRE I

LES DISCOURS DES EXPOSITIONS COLLECTIVES ET LEUR CONTEXTE D'ÉNONCIATION

Lors de ce premier chapitre, nous nous intéresserons à l'historiographie des expositions qui composent notre corpus et sur les éléments clés de leur discours. Les composantes retenant notre attention feront l'objet d'une analyse plus approfondie dans le deuxième chapitre alors qu'elles seront mises en relation avec leur fortune critique. Précédemment à cette présentation individuelle des expositions, nous proposons une contextualisation historique qui révèle une certaine continuité entre les discours de ces expositions et ceux d'événements majeurs antérieurs tels que le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67* et les expositions marquantes de 1992. Cette mise en contexte souligne du même souffle un certain recul quant à la diffusion de ce type de manifestations suivant les activités de 1992 et soulève des questions concernant l'inclusion toute relative de l'art contemporain autochtone de la part de certaines institutions québécoises et canadiennes.

La recrudescence de la présentation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone entre 2008 et 2013 opère conjointement avec la mise en lumière dans l'actualité sociopolitique des enjeux autochtones récents. Porté, entre autres, par l'attention médiatique accordée à la situation autochtone (par la voie du mouvement *Idle No More*, par exemple), l'art contemporain autochtone bénéficie d'un intérêt croissant qui n'est pas sans rappeler le contexte entourant la présentation des expositions *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines* et *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada* (1992) dont nous reparlerons sous peu. En effet, ces expositions faisaient suite à la projection sous les feux de la rampe des questions autochtones relativement à la crise d'Oka (1990) et aux commémorations de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique (1992). À moindre échelle, les expositions collectives de notre corpus se déroulent à proximité des manifestations d'*Idle No More* et de la grève de la faim de Theresa Spence (2012)

et suivent les festivités commémoratives du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec (2008). Selon le sociologue Guy Sioui Durand, ces dernières représentent un tournant positif pour l'art contemporain autochtone dans la capitale nationale puisqu'elles ouvrent la porte à davantage de représentations²¹.

Malgré ces similitudes contextuelles et la continuité dans les thématiques abordées, nous remarquons toutefois une rupture de ton. En effet, les événements collectifs à l'étude témoignent d'un rapport d'intimité avec l'identité autochtone des artistes qui tranche d'avec la posture activiste et frondeuse adoptée par les générations précédentes (1968-1998²²). Si cette posture s'accordait alors avec le discours contestataire des années 1960 dans lequel s'insérait l'*American Indian Movement* (1968), la position adoptée par les émetteurs des discours des expositions à l'étude s'insère quant à elle dans une ère de mondialisation où se construit un réseau international autochtone. Le slogan alter mondialiste « penser global, agir local »²³ prend ici tout son sens alors que ces expositions collectives font valoir les réflexions personnelles des artistes et des auteurs quant à leur identité autochtone dans un univers de plus en plus globalisant.

²¹ Guy Sioui Durand, « Expositions 'sous réserves' : les avancées à Wendake et Mashteuiatsh », *Inter: art actuel*, n° 104, hiver 2009, p. 42.

²² Cette périodisation s'appuie sur un découpage historique proposé par le sociologue Guy Sioui Durand : les années 1867-1967 incarnent une époque de mise à l'écart des autochtones au Canada à laquelle les artistes répondent par une résistance (de Zacharie Vincent aux artistes présents au *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67*) ; la période comprise entre 1968-1998 représente un « [...] intense épisode *postmoderne* de contestation et de réappropriation identitaire planétaire. Pour les Autochtones, cette conjoncture sera propice au renforcement d'un art engagé politiquement » : finalement la période couvrant les années 1999 à 2009 est caractérisée par la mondialisation et les nouvelles alliances internationales entre autochtones tant sur le plan politique qu'artistique. Guy Sioui Durand, « Insoumission », *La loi sur les Indiens revisitée*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée huron-wendat du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, Wendake, 2009, p. 6.

²³ Formule employée par René Dubos lors du premier sommet sur l'environnement en 1972 qui résume l'esprit du développement durable. Plateforme 21 pour le développement durable, *Penser global, agir local* », février 2009. Récupéré de

<http://www.plate-forme21.fr/le-developpement-durable/article/penser-global-agir-local>

1.1 L'exposition collective d'art contemporain autochtone : quelques jalons historiques

1.1.1 *Expo 67* : événement fondateur et fédérateur

Les expositions collectives d'art contemporain autochtone et les discours que nous examinons s'inscrivent en continuité avec des manifestations antérieures. Le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67* dans lequel était exposé collectivement le travail d'une dizaine d'artistes autochtones²⁴ constitue un événement fondateur dans l'émergence de l'art contemporain autochtone au Canada. La rencontre entre artistes autochtones et la mise en commun de leurs travaux s'avèrent une première canadienne²⁵. Ce rassemblement préfigure l'organisation de groupes tels que la *Society of Canadian Artists of Native Ancestry* (1983) et l'*Aboriginal Curatorial Collective* (2005)²⁶. Les artistes autochtones ont dès 1967 l'occasion d'afficher leur propre perspective culturelle dans un pavillon indépendant de ceux du Canada ou du Québec. L'ensemble muséographique vise à provoquer une réflexion concernant les impacts de la colonisation sur les autochtones, à célébrer leur survie et leur capacité d'adaptation au monde moderne et à présenter une version critique de l'histoire officielle²⁷. Il s'y révèle, selon le sociologue Guy Sioui Durand « [...] une vision du monde commune n'indissociant pas traditionalisme et modernisme²⁸ ».

²⁴ George Clutesi, Noel Wuttunee, Gerald Tailfeathers, Ross Woods, Alex Janvier, Tom Hill, Norval Morrisseau, Francis Kagige, Henry Hunt, Tony Hunt, Carl Ray (en tant qu'assistant de Morrisseau) et Jean-Marie Gros-Louis.

²⁵ Ruth B. Phillips et Sherry Brydon, « "Arrow of Truth": The Indians of Canada Pavillon at Expo 67 », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 37.

²⁶ D'après le site internet du MBAC, la SCANA « [...] a pour mandat de sensibiliser les musées publics — municipaux, provinciaux et fédéraux — aux problèmes touchant l'exclusion de l'art autochtone ». Musée des beaux-arts du Canada, *L'art autochtone contemporain au Canada -1983*. Récupéré de http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/teachers/plans/chrono_f.jsp?lessonid=44. Le Collectif des Conservateurs autochtones a quant à lui la tâche de supporter, promouvoir et représenter les commissaires, critiques, artistes et représentants d'organismes culturels d'origine autochtone. Collectif des Conservateurs autochtones, *A Brief History*, 2015, Récupéré de <http://www.acc-cca.com/wordpress/about/>

²⁷ Ruth B. Phillips et Sherry Brydon, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁸ Guy Sioui Durand, « Jouer à l'indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 32.

L'engagement politique émanant des œuvres annonce l'évolution de la production artistique contemporaine autochtone. Le pavillon incarne le premier exemple d'incorporation de concepts, protocoles et processus originaires de l'épistémologie autochtone dans la tradition muséale occidentale. L'historienne de l'art spécialiste des cultures autochtones d'Amérique du Nord, Ruth B. Phillips, traite de ce modèle muséal comme d'une indigénéisation et d'une hybridation des pratiques qui se révèle, entre autres, par une formule de partenariat (*partnership model*) dans laquelle le consensus est favorisé par des discussions respectueuses entre les divers partis représentés²⁹.

Il faut ensuite attendre le début des années 1990 pour revoir d'autres rassemblements artistiques substantiels tant au Québec qu'au Canada. La crise d'Oka (1990), l'échec de l'accord du Lac Meech (1990) et les commémorations de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique (1992) remettent les questions autochtones sous les feux de la rampe et donnent l'occasion aux artistes de prendre la parole. Les crises politiques de 1990 provoquent un sentiment de solidarité parmi les communautés autochtones et stimulent l'organisation d'expositions mettant en lumière les tensions qui y ont été vécues³⁰. Citons, à titre d'exemple, *Art Mohawk 92* dans laquelle les commissaires autochtones Salli Benedict, Martin Loft et Linda Deer proposent le travail d'une soixantaine d'artistes mohawks dans un objectif de réconciliation³¹.

²⁹ Ruth B. Phillips, « A Preface-by Way of an Introduction », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 10.

³⁰ Ryan Rice, « Presence and Absence. Indian art in the 90s », in Chantal Charbonneau (sous la dir.), *Actes du colloque Définitions de la culture visuelle V: mondialisation et postcolonialisme*, Musée d'art contemporain de Montréal, 5-6 avril 2001, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 81.

³¹ L'exposition *Art Mohawk 92* était présentée au Centre Strathearn à Montréal du 9 au 31 janvier 1992. L'événement était organisé par Louise Fournel et Yves Robillard, mais la sélection des œuvres revenait aux commissaires autochtones. Louise Fournel, « Art mohawk 92: Spiritualité de l'art amérindien », *Religiologiques- Sciences humaines et religion*, n° 6, automne 1992, p. 2. Récupéré de <http://www.religiologiques.uqam.ca/>

1.1.2 1992 : des expositions marquantes

Les festivités entourant la commémoration de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain donnent lieu à trois manifestations majeures d'art contemporain autochtone. Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, tous deux d'origine autochtone, organisent au Musée canadien des civilisations (MCC) l'exposition *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines*³². Tenue du 16 avril au 12 octobre 1992, l'exposition donnait à dix-neuf artistes originaires des nations métis, amérindienne et inuit l'occasion de se prononcer sur la « découverte » de l'Amérique et sur le colonialisme. Les auteurs du catalogue répondent également à ce mandat. Il s'agit alors du premier événement d'une institution majeure pour lequel tous les postes clés sont occupés par des autochtones (commissaires, artistes et auteurs)³³. McMaster présente ainsi le principe directeur de l'exposition : « *Native people doing it for themselves*³⁴ ». *Indigena* n'aspire pas à « célébrer » la « découverte » de Christophe Colomb, mais profite de ce contexte pour promouvoir le point de vue autochtone sur l'histoire et faire valoir l'éventail des expressions artistiques autochtones³⁵. D'ailleurs, à l'inverse de la tradition commémorative, l'événement fermait ses portes à la date symbolique de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique³⁶.

Terre, esprit, pouvoir : Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada s'insère dans ce même contexte commémoratif³⁷. Diana Nemiroff, alors commissaire de l'art contemporain pour l'institution en signe la programmation avec l'artiste

³² Depuis 2012, le Musée canadien des civilisations est devenu le Musée canadien de l'histoire.

³³ Ruth B. Phillips, « Making Space First Nations Artists, the National Museums, and the Columbus Quincentennial (1992) », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 161.

³⁴ Propos de Harry Fonseca cité dans Gerald R. McMaster, « Indigena: A Native Curator's Perspective », *Art Journal*, vol. 51, n°3, automne 1992, p. 69. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/777350>.

³⁵ Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, « Introduction », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée canadien des civilisations du 16 avril au 2 octobre 1992, Hull, 1992, p. 15.

³⁶ Gerald R. McMaster, *op. cit.*, p. 66.

³⁷ L'exposition est présentée du 25 septembre au 22 novembre 1992.

autochtone Robert Houle et l'anthropologue et critique d'art Charlotte Townsend-Gault. La sélection des œuvres s'appuie sur la façon dont les dimensions sociales de la terre s'enracinent dans le spirituel et le politique pour les autochtones d'Amérique du Nord³⁸. Première inclusion de l'art contemporain autochtone de la part du musée, *Terre, esprit, pouvoir* devait marquer un nouvel esprit d'ouverture vis-à-vis des multiples expressions artistiques du pays. Il faut toutefois attendre 2006 pour revoir cette production dans l'enceinte de l'institution. En effet, à partir de 2006 quelques expositions monographiques sont présentées par le MBAC, soit *Norval Morrisseau, artiste chaman* en 2006, *Les dessins et peintures de Daphne Odjig. Une exposition rétrospective* en 2009 et *Carl Beam* en 2010. Notons cependant que l'institution accorde une attention particulière à l'art inuit qui bénéficie de onze expositions (monographiques et collectives) entre 2000 et 2010. En ce qui concerne une muséographie collective, plus de vingt ans séparent la présentation de *Terre, esprit, pouvoir* et la diffusion d'une exposition d'envergure comparable telle que *Sakahàn : Art indigène international*³⁹.

Selon l'historienne de l'art Ruth B. Phillips, *Indigena* et *Terre, esprit, pouvoir* se complètent dans leurs différences alors que la première opte pour un ton de nature didactique à la manière d'une leçon d'histoire revisitée et que *Terre, esprit, pouvoir* accorde selon elle davantage d'attention à l'aspect esthétique des œuvres⁴⁰. La distinction opère également sur le plan de la rhétorique alors qu'*Indigena* procède à son avis selon une logique de confrontation par ses propositions artistiques critiques

³⁸ Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, « Terre, esprit, pouvoir », *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 25 septembre au 22 novembre 1992, Ottawa, 1992, p. 12.

³⁹ En 2011, deux ans avant *Sakahàn*, le MBAC présente toutefois l'exposition *Rien ne m'arrêtera* organisée par la commissaire d'origine crie Daina Warren réunissant douze artistes autochtones du Canada, des États-Unis et de la Nouvelle-Zélande du 28 mai au 2 novembre.

⁴⁰ Ruth B. Phillips, « Making Space First Nations Artists, the National Museums, and the Columbus Quincentennial (1992) », *op. cit.*, p. 163.

et que la seconde penche plutôt du côté de la séduction, dans une posture d'ouverture et de dialogue avec le public⁴¹.

Finalement, toujours dans la foulée du 500^e anniversaire de la « découverte » de l'Amérique et du 350^e anniversaire de la fondation de la ville de Montréal s'ajoute l'exposition *Nouveau territoire 350/500 ans après* diffusée dans certaines maisons de la culture montréalaises à l'été 1992⁴². Le volet pancanadien de la présentation propose quarante-trois artistes autochtones du Canada qui réfléchissent à la structure coloniale. Le directeur et conservateur du projet Pierre-Léon Tétreault, appuyé par des intervenants autochtones (Tom Hill, Dana Alan Williams) aspire à « défolkloriser » et actualiser la perception de l'art autochtone d'ici et d'ailleurs en cette période tourmentée où les préjugés raciaux sont exacerbés. Un catalogue de l'exposition dévoile des essais de théoriciens respectés en la matière, dont Ruth B. Phillips, Guy Sioui Durand et Alfred Young Man.

Sur le plan historiographique, ces trois manifestations rendent particulièrement compte de l'organisation d'un réseau de l'art contemporain autochtone soutenu par des auteurs autochtones qui théorisent et construisent une histoire de l'art fondée sur leur propre épistémologie. Les catalogues mettent de l'avant les récits de ces auteurs autochtones (Alfred Young Man, Guy Sioui Durand, Robert Houle, Loretta Todd, pour n'en nommer que quelques-uns) et font la démonstration de l'élaboration d'un discours savant quant à cette *auto-histoire* de l'art qui sera enrichie par les propos des expositions collectives à l'étude dans ce mémoire⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴² L'exposition est présentée du 18 juin au 23 août 1992 à la Maison de la culture Mercier, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, à la Maison de la culture Côte-des-Neiges, à la Maison de la culture Rosemont-Petite Patrie et du 16 septembre au 18 octobre 1992 à la Place Fleur-de-Lys de Québec.

⁴³ Le terme « auto-histoire » fait ici référence aux propos de l'historien wendat Georges E. Sioui. Ce dernier définit l'auto-histoire comme une méthode qui sert de base à l'établissement d'une nouvelle histoire conforme à l'image d'eux-mêmes dont l'objectif est de réparer les dommages causés à

Par la nature de leur discours muséographique, ces événements installent également les principes directeurs qui seront suivis par les expositions collectives à l'étude, tant sur le plan méthodologique que thématique. La mise de l'avant de leur survie culturelle en contexte colonial, la valorisation de leur capacité d'adaptation au monde moderne, la réécriture de l'histoire officielle, l'inclusion du système de connaissances autochtones dans les procédés muséaux et la prise en charge de leur représentation culturelle se retrouvent quelques décennies plus tard dans les discours des expositions collectives se déroulant entre 2008 et 2013.

1.1.3 1993-2008 : une certaine accalmie

Suite au bouillonnement d'activités du début des années 1990 s'ensuit une période d'accalmie pour la diffusion collective d'art contemporain autochtone au Québec et au Canada. Les auteurs Ryan Rice et Jean-Philippe Uzel affirment que suite à ces festivités, peu d'expositions collectives d'art contemporain autochtone ont lieu jusqu'au début des années 2000. Rice explique cette interruption par la fin du financement lié aux commémorations de 1992⁴⁴. Uzel indique quant à lui que les rares manifestations collectives se déroulent dorénavant dans les circuits parallèles (maisons de la culture, centres culturels, galeries universitaires)⁴⁵.

D'après notre recensement, très peu d'expositions collectives d'art contemporain autochtone ont lieu au Québec entre les années 2000 et 2008⁴⁶. L'organisme *Terres en vues* et BANQ présentent dans le cadre des festivals *Présence autochtone* des expositions dans lesquelles des artistes autochtones sont à l'honneur, parfois sous la

l'intégrité amérindienne. Georges E. Sioui, *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 51.

⁴⁴ Ryan Rice (2002), *op. cit.*, p. 87.

⁴⁵ Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », in *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, (sous la dir. de) Guy Bellavance, Montréal, Liber, 2000, p. 193.

⁴⁶ Voir le tableau en Annexe 1 pour plus de précisions.

forme monographique, d'autres fois de manière collective. L'Institut Tshakapesh organise aussi annuellement un symposium de peinture au Musée Shaputuan de Uashat à Sept-Îles, mais celui-ci se consacre à la rencontre entre artistes autochtones et allochtones⁴⁷. Parmi les institutions officielles, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) ne programme aucun évènement collectif d'art contemporain autochtone entre les années 2000 et 2014. La présence autochtone en ces murs repose principalement sur l'artiste d'origine crie Kent Monkman dont l'exposition *Danse au Berdache* est diffusée du 6 mai au 4 octobre 2009 puis acquise en 2010, et dont deux tableaux majeurs s'insèrent dans la collection de l'institution⁴⁸. Les œuvres d'artistes contemporains autochtones sont d'autre part intégrées à l'ensemble d'art québécois et canadien sous le segment *Les identités fondatrices (1700-1870)*⁴⁹. Le MACM ne mise pas davantage sur la présentation d'artistes autochtones canadiens pendant cette décennie. Bien que *Nous venons en paix... Histoire des Amériques* propose le travail de Kent Monkman et de Robert Houle, l'exposition regroupe des artistes de diverses origines américaines (tant du Nord que du Sud)⁵⁰. L'institution organise toutefois en 2006 l'exposition monographique de l'artiste originaire de la nation Dane-zaa, Brian Jungen⁵¹. Le MNBAQ fait figure d'exception puisqu'il présente du 3 février au 24 avril 2005 *Au fil de mes jours, créations autochtones contemporaines* dans laquelle la commissaire Lee-Anne Martin rassemble huit artistes autochtones du Canada. L'évènement est ensuite repris par le MCC du 9 juin 2007 au 16 mars 2008. Les artistes y traitent de manière individuelle et personnelle de leur relation à leur histoire

⁴⁷ Le *Symposium de peinture Mamu « Ensemble »* en était à sa neuvième édition en 2014.

⁴⁸ Il s'agit des œuvres *Trappeurs d'homme* (2006) et *Les castors du roi* (2011) auxquelles s'ajoutent cinq épreuves à développement chromogène tirées de la série *Miss Chief* (2006).

⁴⁹ Ce classement, s'il soulève certaines interrogations quant à l'inclusion de l'art contemporain autochtone vise, selon l'institution à « [...] faire valoir le regard critique et introspectif des Premières Nations sur leurs contacts avec les Euro-Canadiens ». Musée des beaux-arts de Montréal, *Les identités fondatrices (1700-1870)*, 2015. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-quebecois-et-canadien/#toggle-id-2>

⁵⁰ L'évènement s'est tenu du 28 mai 2004 au 5 septembre 2004.

⁵¹ Exposition présentée du 27 mai au 4 septembre 2006.

ancestrale⁵². L'intimité du rapport aux origines dévoilée par cette exposition rompt avec les propositions muséographiques des années 1990 et donne le ton pour les événements à venir.

1.1.4 2008-2013 : un certain regain

D'après nos recherches auprès de diverses institutions et de la littérature existante, la diffusion d'expositions collectives d'art contemporain autochtone augmente en douceur à partir de 2008, et ce, en partie grâce aux festivités du 400^e anniversaire de la fondation de la ville de Québec⁵³. Pour le sociologue Guy Sioui Durand, 2008 marque une ouverture particulière vis-à-vis de l'art contemporain autochtone de la part de la capitale nationale en raison de ces commémorations⁵⁴. L'Espace 400 offre une programmation continue de la culture autochtone contemporaine avec entre autres *Tehariolin : Zacharie Vincent et ses amis*, une présentation de bannières photographiques réalisées par des artistes contemporains et anciens, autochtones et allochtones dirigée par Sioui Durand⁵⁵. Ce regain d'activités évolue de manière irrégulière jusqu'en 2013, année où sept expositions collectives d'art contemporain autochtone se succèdent au Québec, auxquelles s'ajoute l'évènement *Sakahàn : Art indigène international* présenté au MBAC à Ottawa.

Le contexte sociopolitique de cette période ne semble pas étranger à l'intérêt des institutions artistiques envers cette production, montée d'intérêt qui culmine en 2013. La Commission de vérité et réconciliation du Canada chargée de faire la lumière sur

⁵² Musée canadien de l'histoire, *Au fil de mes jours*. Récupéré de <http://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cmc/mes-jours/inmylifetime02f.shtml>

⁵³ Nous avons vérifié les archives du MBAC, MNBAQ, MBAM, MACM, Centre d'art autochtone des Affaires autochtones et Développement du Nord du Canada et celles de l'organisme Terres en vues. Nous avons également consulté certains organismes sans avoir eu d'accès officiel aux archives : Musée des Abénakis, Musée amérindien de Mashteuiatsh, réseau des Maisons de la culture de Montréal et le centre d'information Artexte.

⁵⁴ Guy Sioui Durand, « Expositions 'sous réserves' : les avancées à Wendake et Mashteuiatsh », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁵ Évènement présenté du 21 juin au 28 septembre 2008.

les torts causés aux autochtones lors de leur passage obligé dans les pensionnats débute en 2007 et se fait entendre à Montréal en 2013⁵⁶. Le mouvement *Idle No More* s'organise dès 2012 en réaction au dépôt du projet de loi omnibus C-45 qui affecte la gestion des terres des Premières Nations⁵⁷. Parallèlement à ces activités, la chef de la réserve Attawapiskat située au Nord de l'Ontario, Theresa Spence, entame une grève de la faim en décembre 2012 en réaction au même projet de loi et pour dénoncer les mauvaises conditions de vie de sa communauté qui manque cruellement de logements

⁵⁶ Lors de cette commission, les victimes ont témoigné des torts subis dans ces institutions gouvernementales, soit dans le cadre d'audience publique, de cercle de partage ou par écrit. Ces audiences ont eu lieu dans l'ensemble du Canada (à Montréal en avril 2013), donnant chaque fois l'occasion d'une visibilité médiatique. Exempte de pouvoir judiciaire, la commission vise à rendre public le système des pensionnats, à contrer l'ignorance de ses effets et à éduquer la population sur le sujet. Ces récits doivent être archivés dans un éventuel centre national de recherche basé à l'Université du Manitoba à Winnipeg. En juin 2015, la commission conclut que les pensionnats s'inséraient dans une politique de génocide culturel défini comme un programme de destruction des structures et des pratiques qui permettent à un groupe de continuer à vivre en tant que groupe. Notons que le Premier ministre Stephen Harper et le ministre des Affaires autochtones Bernard Valcourt n'ont pas repris le terme de génocide culturel lors de leurs commentaires sur les conclusions de la commission.

Kim Stanton, « Canada's Truth and Reconciliation Commission: Settling the Past? », *The International Indigenous Policy Journal*, vol. 2, n° 3, 2011, p. 4-6. Récupéré de <http://ir.lib.uwo.ca/iipj/vol2/iss3/2>. The Truth and Reconciliation Commission of Canada, « Introduction », *Honouring the Truth, Reconciling for the Future. Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Toronto, James Lorimer and Company Ltd., 2015, p. 1. Récupéré de [http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/File/2015/Honouring the Truth Reconciling for the Future July 23 2015.pdf](http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/File/2015/Honouring%20the%20Truth%20Reconciling%20for%20the%20Future_July%2023%202015.pdf)

Hélène Buzzetti, « Génocide culturel: le mot est lâché, mais pas repris par Harper », *Le Devoir*, (3 juin 2015). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/441722/genocide-culturel-le-mot-est-lache-mais-n-est-pas-repris-par-stephen-harper>

⁵⁷ *Idle No More* est fondé par quatre femmes originaires de Saskatchewan, Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheela Mclean et Nina Wilson pour contrer le projet de loi omnibus C-45 qui favorise par une déréglementation le développement économique au détriment de la protection de l'environnement. Émis sans consultation des Premières Nations alors qu'il concerne (en certains articles) leur territoire ou leur fonctionnement démocratique, ce projet de loi perpétue la logique colonialiste. À l'inverse, le mouvement s'appuie sur une conception amérindienne du monde qui valorise une relation harmonieuse de l'homme avec la nature en opposition à la vision occidentale qui perçoit l'environnement comme un enjeu économique. L'organisation dénonce par ailleurs la lenteur des négociations territoriales entre les chefs de l'Assemblée des Premières Nations et le Gouvernement fédéral ainsi que les conditions de vie difficiles de plusieurs réserves autochtones. *Idle No More* réactualise les enjeux autochtones pour le grand public, puisque si le mouvement se développe en réaction à un projet de loi, il engendre des discussions idéologiques d'une plus grande envergure. De plus, il rallie une partie de la population canadienne à sa cause sur le plan environnemental. Terry Wotherspoon et John Hansen, « The "Idle No More" Movement: Paradoxes of First Nations Inclusion in the Canadian Context », *Social Inclusion*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 23-27. Récupéré de <http://www.librelloph.com/socialinclusion/article/view/SI-1.1.21>

et de services essentiels (eau courante, soins de santé, chauffages résidentiels adéquats, etc.)⁵⁸. Ces événements attirent l'attention du public sur les enjeux autochtones, provoquent une remise en question des relations entre autochtones et dirigeants et démontrent une solide volonté de réaffirmer la présence autochtone au sein du Canada. Miroir du contexte social, le domaine des arts fait écho à ce désir d'affirmation. Certaines des expositions sélectionnées pour cette étude font d'ailleurs directement référence à ces manifestations. Les arts visuels autochtones profitent également d'un intérêt grandissant envers la culture autochtone, en témoigne le succès populaire des artistes musicaux Samian et Élisapie Isaac.

Les cinq expositions à l'étude s'insèrent donc dans un phénomène global. En analysant la dimension historiographique de chacune d'entre elles, nous pourrions mettre en lumière leurs parcours et rendre compte de leurs procédés discursifs spécifiques. Les points communs de leurs discours seront relevés dans le deuxième chapitre, conjointement avec les propos de la réception critique.

1.2 *La Loi sur les Indiens revisitée* : charge politique, dessein artistique

Le Musée huron-wendat (MHW)⁵⁹ situé dans la réserve de Wendake en banlieue de Québec est inauguré en 2008 dans la foulée des festivités entourant le 400^e

⁵⁸ Installée sur l'île de Victoria, à proximité du Parlement, Spence exige une rencontre avec le Premier ministre Stephen Harper et David Johnston, le représentant de la Couronne avec qui les autochtones ont ratifié les premiers traités. Globalement, elle « [...] espère reconfigurer les échanges entre le Canada et les Premiers Peuples ». Marie-Michèle Sioui, « De la visite pour Theresa Spence, mais pas celle qu'elle attend », *Le Devoir*, (30 décembre 2012). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/367395/de-la-visite-pour-theresa-spence-mais-pas-celle-qu-elle-attend>. Le moyen de pression drastique employé par Spence attire l'attention internationale et embarrasse le Gouvernement Harper. La chef accepte finalement de cesser sa grève de la faim le 24 janvier 2013, après 44 jours de jeûne, suite à la promesse des partis d'opposition d'endosser ses demandes auprès du Premier ministre. Si la gouvernance de Theresa Spence ne fait pas l'unanimité, son combat met néanmoins en lumière les difficiles conditions de vie de nombreux autochtones.

⁵⁹ L'institution combine dans sa nomenclature le terme exonyme et endonyme de la nation qu'il incarne.

anniversaire de la fondation de la ville de Québec. Nation autochtone hôtesse de ces cérémonies, la communauté huronne-wendat reçoit alors l'appui financier nécessaire à la construction de l'Hôtel-Musée Premières Nations dans lequel prend place l'institution muséale. L'exposition permanente *Territoires, mémoires, savoirs : au cœur du peuple wendat* occupe la salle principale et répond au mandat anthropologique de l'établissement alors que des événements temporaires occupent la salle de la Tortue à vocation plurielle :

Dans la salle de la Tortue, située en rez-de-jardin, le Musée présente un calendrier dynamique d'expositions d'ici et d'ailleurs. Parfois artistiques, parfois ethnologiques, ces expositions permettent au visiteur d'approfondir ses connaissances sur un aspect particulier de la culture wendat, de découvrir d'autres cultures amérindiennes ou d'apprécier le génie et la créativité des artistes autochtones d'hier et d'aujourd'hui⁶⁰.

Remarquons dans cet énoncé du musée l'emploi de termes qui reconduisent certaines idéologies contestées par l'histoire de l'art autochtone et occidentale. Ainsi, la dichotomie entre « artistique » et « ethnologique » et la notion d'« art » qui en découle relève d'une conception occidentale de l'œuvre d'art considérée comme objet autonome. Cette perspective tend, selon les historiennes Janet Berlo et Ruth B. Phillips, à fragmenter « [...] l'intégrité des systèmes d'expression autochtones dans lesquels les objets matériels constituent [...] des jalons qui relient les personnes entre elles et des métaphores d'idées fondamentales au sein des cultures autochtones⁶¹ ». Le MHW emploie ici une formulation davantage véhiculée par et pour le grand public sans tenir compte de l'évolution actuelle du discours sur l'art autochtone.

La Loi sur les Indiens revisitée (voir Annexe 2) est la première production du musée. Présentée dans la salle de la Tortue du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, elle

⁶⁰ Musée huron-wendat, *Exposition temporaire*, 2014. Récupéré de <http://tourismewendake.ca/musee/expositions-temporaires/>

⁶¹ Janet Berlo et Ruth Phillips, « Le XXe siècle : tendances de l'art moderne amérindien », *Amérique du Nord, arts premiers*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 246.

circule ensuite au Musée des Abénakis à Odanak⁶² et au Musée amérindien de Mashteuiatsh⁶³, rendant compte d'une collaboration dans l'organisation et la diffusion d'événements parmi un circuit muséal autochtone. Elle termine finalement sa tournée au Musée McCord de Montréal⁶⁴. La participation de ce dernier dans ce parcours ne surprend guère compte tenu de l'implication de cette institution dans la diffusion de la création autochtone actuelle et ancienne⁶⁵.

L'anthropologue et auteur wendat Louis-Karl Picard-Sioui est le commissaire, ou le surintendant, comme il se nomme lui-même, en référence au poste de chef de la Direction des Affaires indiennes, responsable des relations entre le Gouvernement fédéral et les autochtones⁶⁶. Cette nomenclature donne le ton pour l'ensemble de la présentation : *La Loi sur les Indiens revisitée* met en scène une prise en charge de leur représentation, tant sur le plan artistique que politique. Le surintendant invite donc huit artistes autochtones canadiens à réfléchir aux impacts de la *Loi sur les Indiens*, programme législatif émis par les autorités fédérales en 1876 dans le but d'assimiler les autochtones. Chacun s'approprie un article de loi qu'il interprète à l'aide de son médium artistique. L'article revisité est par ailleurs valorisé tant dans l'agencement du catalogue que dans l'organisation muséographique alors qu'il prend place au côté de l'œuvre. Il ressort de cette présentation un dessein pédagogique en ce que l'événement ne cherche pas uniquement à faire valoir les œuvres, mais à

⁶² Du 19 avril au 11 octobre 2010.

⁶³ Du 25 novembre 2010 au 6 mai 2011.

⁶⁴ Du 20 mai au 7 août 2011.

⁶⁵ Nous référons, entre autres, À *la croisée des chemins : Le perlage dans la vie des Iroquois* (18 juin 1999 au 9 janvier 2000), *Art moderne inuit* (24 février au 9 septembre 2012), *Porter son identité. La collection Premiers Peuples* (exposition permanente depuis mai 2013) et *Kent Monkman, Bienvenue à l'atelier* (30 janvier au 1er juin 2014).

⁶⁶ Jusqu'en 2013, la *Loi sur les Indiens* s'appliquait uniquement aux « Indiens » (Amérindiens) inscrits. Les Métis, Inuits et Amérindiens non-inscrits relevaient de compétences provinciales. En 2013, un jugement de la Cour fédérale stipule que les Métis et les Amérindiens non-inscrits sont dorénavant des « Indiens » en vertu de la constitution canadienne. La Presse canadienne, « Les Métis et les Indiens non-inscrits sont des Indiens, tranche la Cour fédérale », *Le Devoir*, (8 janvier 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/367863/les-metis-et-les-indiens-non-inscrits-sont-des-indiens-tranche-la-cour-federale>

communiquer les répercussions d'un régime colonial toujours en activité. L'engagement politique et critique soutient l'unité du projet alors que diverses stratégies rhétoriques sont employées par les artistes : dans *Pupilles de la Couronne* (2009) l'artiste d'origine gitxsan Angela Sterrit y va d'une esthétique frondeuse, à la manière d'une affiche de propagande, l'artiste atikamekw Eruoma Awashish propose quant à elle une œuvre empreinte de poésie en présentant des os d'originaux recouverts de cartes géographiques en référence à une lecture chamanique du territoire de chasse⁶⁷ (*Scapulomancie*, 2009) et l'artiste wendat Teharihulen Michel Savard verse plutôt dans l'ironie avec *I Wannabe* (2009) en invitant le visiteur à se créer une carte du statut d'Indien à l'effigie d'Hiawatha, petit Indien popularisé par Walt Disney, mais inspiré du poème d'Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882) *The Song of Hiawatha* (1855)⁶⁸.

1.2.1 Catalogue d'exposition : écrire l'histoire de l'art autochtone

Bien que l'exposition soit la plus modeste du corpus en ne regroupant qu'une dizaine d'œuvres, nous remarquons un travail considérable dans la publication du catalogue, tant par la qualité de sa présentation graphique que par l'importance accordée à l'historiographie de l'évènement, à la présentation des artistes et à l'écriture d'une histoire de l'art autochtone contemporaine rédigée par le sociologue wendat Guy Sioui Durand. Cette publication a d'ailleurs été financée par le Conseil en éducation des Premières Nations dont le mandat vise à favoriser une autonomie en matière d'éducation autochtone au Québec⁶⁹. L'aspect pédagogique se voit ainsi récompensé d'un soutien financier important qui permet d'inscrire l'exposition de manière pérenne dans l'historiographie de l'art contemporain autochtone.

⁶⁷ Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸ Poetry Foundation, *Henry Wadsworth Longfellow*, 2015. Récupéré de <http://www.poetryfoundation.org/bio/henry-wadsworth-longfellow>

⁶⁹ Conseil en éducation des Premières Nations, *À propos du CEPN*, 2014. Récupéré de <http://www.cepn-fnec.com/apropos.aspx#mission>

L'article du commissaire, « Revisiter la *Loi sur les Indiens* », trace l'historique de la loi et du projet assimilationniste qui la sous-tend et la genèse de l'exposition. L'objectif initial de l'entreprise visait à « [...] promouvoir le talent des artistes wendat, particulièrement ceux de la relève⁷⁰ ». Or, l'inspiration créatrice du collaborateur et artiste wendat Michel Savard chamboule l'intention première. La création de *Réciprocité* (2009), œuvre dans laquelle Savard tire à bout portant sur une copie de la *Loi sur les Indiens*, influence l'adoption de la thématique principale de la présentation et ouvre la porte aux artistes des autres nations autochtones canadiennes, toutes aussi soumises à cet ensemble législatif⁷¹.

Suite à ce récit historique et anecdotique dans lequel l'auteur justifie ses choix de commissariat, Guy Sioui Durand propose l'article « Insoumission ». Ce dernier s'affaire, selon une perspective sociologique de l'art, à retracer l'historiographie du caractère critique de l'art contemporain autochtone, spécificité promue par cette exposition. Il situe sa présence dès 1867, soit dès la fondation du Canada, par la voie du travail de l'artiste huron Zacharie Vincent. Il conclut son texte par la génération actuelle d'artistes autochtones qu'il définit comme « [...] urbains, instruits, souvent métissés et circulant autant dans les communautés que dans les cités [...] »⁷². Ces artistes questionnent selon lui les réalités sociales en mutation à l'ère d'une mondialisation économique⁷³. Par ce survol historique, Sioui Durand soumet un point de vue autochtone sur l'évolution de la création artistique et participe ainsi à la narration d'une histoire de l'art autonome vis-à-vis du grand récit universel.

⁷⁰ Louis-Karl Picard Sioui, « Revisiter la Loi sur les Indiens », *La loi sur les Indiens revisitée*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée huron-wendat du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, Wendake, 2009, p. 3.

⁷¹ Sans le savoir, Michel Savard faisait ainsi écho au travail de Lawrence Paul Yuxweluptun, *Un Autochtone fusillant la Loi sur les Indiens, domaine Healey, Northumberland, 14 septembre 1997*, 1997, performance dans laquelle l'artiste tirait également sur le document de loi. Si elle peut faire ressortir un manque d'originalité, cette similitude entre les deux œuvres laisse voir selon le commissaire Louis-Karl Picard-Sioui une concordance dans la réaction qu'inspire *La Loi sur les Indiens* chez les artistes, et ce à douze ans d'intervalle. Louis-Karl Picard-Sioui, *op. cit.*, p. 4.

⁷² Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 8.

D'autre part, hormis l'aspect critique et politique de cette production, Guy Sioui Durand aspire par son article à « [...] mettre en relief l'originalité du travail formel et idéologique de cette nouvelle génération d'artistes amérindiens⁷⁴ ». Bien qu'une approche pédagogique et politique se dégage particulièrement de l'évènement, commissaire et auteur souhaitent valoriser l'aspect esthétique des propositions artistiques et tentent de déconstruire une supposée incompatibilité entre esthétique et politique⁷⁵.

Finalement, les choix éditoriaux concernant la présentation des artistes dans le catalogue laissent voir une préoccupation des organisateurs quant aux enjeux identitaires autochtones. En effet, en plus de la description de leur travail et d'un volet biographique dans lequel les origines autochtones sont inscrites, chaque artiste est identifié à l'aide de sa carte certifiant son statut d'Indien. Dans le modèle colonial canadien, l'identité autochtone repose sur une législation et l'exposition souligne cette ingérence dans l'appartenance identitaire et nationale individuelle.

1.2.2 Autonomie muséale : maîtriser sa représentation

La Loi sur les Indiens revisitée se distingue parmi le corpus sélectionné en ce qu'elle relève d'une initiative entièrement autochtone. Producteur, commissaire, auteur et artistes sont tous d'origine autochtone. Le MHW s'insère dans un réseau de musées

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ Cette incompatibilité fait référence au texte de Lucille Beaudry, spécialiste en science politique qui aborde par l'étude de cas de l'exposition *Corridart dans la rue Sherbrooke* (présentée du 7 au 31 juillet 1976) et de l'art amérindien contemporain la difficulté de concilier la lecture politique et la critique d'appréciation esthétique au sein d'une œuvre, puisque la première l'emporte habituellement sur la seconde. Beaudry dénonce cette prétendue incompatibilité et ce rapport de force en affirmant que « la force de ce qui est politique dans l'œuvre exposée passe nécessairement par l'habileté, la créativité et le potentiel signifiant des formes ». Lucille Beaudry, « Esthétique et politique: Une confrontation critique au sujet de l'art contemporain de l'installation au Québec », dans *Art et politique: La représentation en jeu*, (sous la dir. de) Lucille Beaudry, Carolina Ferrer et Jean-Christian Pleau, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 114.

autochtones dont la structure repose sur un modèle d'autodétermination et sur une reprise en main du récit historique. Dans l'article d'introduction d'un dossier thématique portant sur les musées et les Premières Nations publié dans *Anthropologie et sociétés*, Élise Dubuc et Laurier Turgeon identifient cette prise de parole muséologique comme une *autonomie muséale*. Selon ces auteurs, cette approche « [...] reconnaît aux Autochtones la possibilité d'exister en dehors de la culture occidentale⁷⁶ ». Ces derniers peuvent ainsi sélectionner les modalités de présentation de leur culture traditionnelle et actuelle. Le musée amérindien, en tant que musée national, reprend le modèle occidental en reconstruisant sa propre histoire; il utilise le même outil, la même stratégie, mais pour véhiculer un discours distinct. Turgeon et Dubuc distinguent cette autonomie muséale de l'approche dite *plurivocale* qui permet l'intégration ou l'inclusion de la voix autochtone dans les musées occidentaux, comme c'est le cas par exemple avec les expositions *Beat Nation* et *Sakahàn* dont nous reparlerons plus loin⁷⁷. Commissaires, artistes et auteurs autochtones sont ainsi invités par l'établissement occidental à partager leur point de vue sur leur propre culture (notons toutefois que Greg A. Hill, commissaire de *Sakahàn* est employé régulier du MBAC et non un invité). Cette méthode, si elle transforme les pratiques, ne

[...] modifie pas fondamentalement les structures du musée, institution qui demeure occidentale dans sa conception, sa visée et son organisation. La mission du musée reste la conservation, la transmission, l'exposition et la mise en valeur du patrimoine dans une perspective essentiellement européenne⁷⁸.

Les deux auteurs soulignent que les expositions présentées dans ces institutions sont financées et administrées par une structure occidentale et destinées à un public

⁷⁶ Élise Dubuc et Laurier Turgeon, « Musées et premières nations », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, 2004, p. 14.

⁷⁷ Traitant de la même approche muséale, Ruth B. Phillips parle plutôt d'une perspective muséale hybride ou d'une indigénéisation de la tradition muséale occidentale dans laquelle prend place une formule de partenariat. Ruth B. Phillips, « A Preface-by a Way of an Introduction », *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Élise Dubuc et Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 14.

allochtone. En ce sens, *Beat Nation*, *Sakahàn* et la présentation montréalaise de *La Loi sur les Indiens revisitée* au Musée McCord répondent à ce constat. Vouée « [...] à la préservation, à l'étude et à la mise en valeur de l'histoire sociale de Montréal d'hier et d'aujourd'hui, de ses gens, de ses artisans et des communautés qui la composent⁷⁹ », l'institution fait sienne la proposition muséographique et influence la portée de son message. Ainsi, le communiqué de presse du Musée McCord insiste sur l'impact de la loi sur les autochtones et valorise la mission éducative de l'évènement : « Quiconque s'y attarde [à la loi] est amené à s'interroger sur les répercussions découlant d'un tel ensemble législatif, répercussions qui ont influencé la vie des artistes et de leurs peuples d'hier à aujourd'hui⁸⁰ ». Dans l'enceinte d'un musée d'histoire, l'exposition d'art contemporain autochtone se voit repositionnée dans les domaines ethnologique et historique, et ce, malgré l'insistance du commissaire et de Guy Sioui Durand concernant la valeur artistique de cette production. Considéré comme un musée national, le MHW constitue quant à lui un lieu propice pour la présentation de l'expression contemporaine de la culture nationale wendate et autochtone et n'altère par le désir du commissaire, de l'auteur et des artistes d'inscrire l'évènement dans le champ de l'art contemporain. Un plus grand contrôle sur la portée du message et une perspective autochtone entière se dégagent ainsi de la diffusion wendate de l'exposition.

1.3 *Baliser le territoire : langage et territoire en contexte colonial*

Galerie d'art contemporain commerciale montréalaise fondée en 1996, Art Mûr est co-dirigée par Rhéal Olivier Lanthier et François St-Jacques. Lanthier est particulièrement actif dans le milieu de l'art contemporain. Lors de sa présidence à

⁷⁹ Musée McCord, « La Loi sur les Indiens revisitée au Musée McCord », (10 mai 2011), [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/pdf/PR/PR_LoiIndiens_FR.pdf

⁸⁰ *Ibid.*

l'Association des Galeries d'Art Contemporain (2008-2013), il met sur pied *Papier*, *Foire d'art contemporain d'œuvres sur papier* (2008), organise un premier gala des arts visuels (2012) et milite auprès du ministère de la Culture pour l'augmentation des budgets d'acquisition des musées pour l'art contemporain québécois⁸¹. La galerie représente une trentaine d'artistes québécois et canadiens aux médiums diversifiés. Préoccupés par l'inscription dans l'histoire de l'art des événements qu'ils proposent, les directeurs publient à chaque exposition l'opuscule *Invitation* dans lequel le travail des artistes est discuté par des historiens de l'art. La maison d'édition Art Mûr détient également quelques catalogues d'exposition plus consistants à son actif. Plus que de simples marchands, les directeurs se perçoivent davantage comme des « intervenants culturels »⁸². Ainsi, c'est pour pallier à l'absence de l'art contemporain autochtone sur la scène nord-américaine que Lanthier et St-Jacques se lancent dans l'organisation d'une biennale, dont *Baliser le territoire* constitue la première édition. L'entreprise se poursuit et prend de l'ampleur en 2014 alors que la deuxième édition, *Storytelling*⁸³, est organisée en partenariat avec la Galerie d'art Stewart Hall de Pointe-Claire. À cette biennale s'ajoute l'exposition collective *Qui suis-je ? L'identité autochtone au 21e siècle* diffusée à la Maison des Jésuites de Sillery du 18 septembre au 15 décembre 2013, sous le commissariat de Rhéal Olivier Lanthier. L'ensemble démontre une participation active de la part des galeristes dans la promotion de l'art contemporain autochtone. L'envergure de la biennale (les deux éditions exposent le travail de vingt-cinq artistes) rend aussi compte de l'ambition de l'organisme à se positionner comme un acteur important dans le développement de cette production. L'événement devient par ailleurs un lieu de rencontre pour les artistes autochtones, leur permettant de

⁸¹ Claudine Auger, Anaïs Del Bono et Wendy Reid, « Art Mûr : entre art et commerce », *eValorix* [Étude de cas], 2013.

Récupéré de <http://gestion.evalorix.com/cas/entrepreneurship/art-mur-art-commerce/>

⁸² Rhéal Olivier Lanthier et François St-Jacques, « Mot des directeurs », *Invitation*, vol. 7, n° 3, janvier, février 2012, p. 2.

⁸³ L'exposition *Storytelling* était présentée du 3 mai au 22 juin 2014 à la Galerie Art Mûr et à la Galerie d'art Stewart Hall sous le commissariat de Michael Patten.

solidifier un réseau de communication⁸⁴. L'implication d'une entreprise privée dans la diffusion de l'art contemporain autochtone et dans la constitution d'une communauté artistique témoigne également d'un intérêt grandissant du marché de l'art pour cette production.

Baliser le territoire (voir Annexe 3) se tient à l'hiver 2012 du 14 janvier au 25 février. Nadia Myre, artiste d'origine algonquienne représentée par la galerie Art Mûr, en est à sa première expérience de commissaire et réunit pour l'occasion vingt-cinq artistes autochtones des États-Unis et du Canada. Des créateurs d'expérience tels que Rita Letendre et Robert Houle côtoient des artistes de la relève comme Michael Patten et Maria Hupfield dans une variété de médiums (vidéo, installation, peinture, photographie). Myre signe également le texte de présentation de l'exposition publié dans l'opuscule *Invitation*. Elle y précise les thématiques ayant guidé la sélection des œuvres, soit le langage et le territoire et elle introduit le travail des artistes selon cette perspective.

1.3.1 Repousser l'oubli

La commissaire présente les thèmes du langage et du territoire comme étant intrinsèquement liés en contexte colonial. Selon ses propos, les pertes du langage et du territoire autochtone, toutes deux provoquées par le colonialisme et son projet assimilationniste entraînent inévitablement une perte culturelle. Elle cite à cet effet l'artiste, critique et professeur à l'université de Regina d'origine métis David Garneau (absent de l'exposition) : « Le langage vit à travers la dénomination des lieux, et la mémoire de ces lieux demeure vivante grâce au langage -ensemble, ils sont source de

⁸⁴ Lors d'une entrevue accordée à Mélissa Mollen Dupuis dans le cadre de *Baliser le territoire*, le jeune artiste Michael Patten souligne que *Baliser le territoire* lui a permis, pour une première fois, d'entrer en contact avec d'autres artistes autochtones et que ces rencontres l'ont inspiré à poursuivre sa création. Deux ans plus tard, Patten signait le commissariat pour la seconde édition de la biennale. Mélissa Mollen Dupuis, *Stake in the Ground, Baliser le territoire*, [Youtube], 1er février 2012, 4 :15 min. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=wWMTyGF3qu0>

culture⁸⁵ ». Face à ce constat, l'artiste s'interroge : qu'en est-il de ce peuple, de cette culture dont la langue et le territoire ont été réduits considérablement par le colonialisme? À son avis, chaque artiste de l'exposition tente par diverses stratégies de repousser cette assimilation, cette perte culturelle.

Les observations de Myre et de Garneau quant à l'importance du langage et du territoire dans la construction d'une identité culturelle rejoignent les réflexions développées par la chercheuse d'origine sauteaux Margaret Kovach en lien avec une méthodologie autochtone de la recherche⁸⁶. Cette dernière rend compte de la force du langage dans l'élaboration d'une vision du monde spécifique (voire qui diffère de la vision occidentale) et considère que le territoire évoque l'identité individuelle et collective par la voie de sa nomenclature⁸⁷. Pour sa part, Myre entretient une méfiance envers la notion de langage qu'elle conçoit comme une source de pouvoir et un constructeur d'idéologies⁸⁸. Selon la commissaire, les œuvres sélectionnées *dénoncent* le langage rationnel de l'Occident et sa conception économique du territoire et laissent plutôt apparaître une perspective autochtone du monde, une vision holiste de l'univers qui s'appuie sur des principes d'inconnu, d'immémorial et d'innommable, sur la « voix d'un territoire »⁸⁹. Par cette dynamique d'oppositions, l'auteure laisse pressentir une vision polarisée des communautés autochtone et allochtone. Parmi l'ensemble de notre corpus, Myre s'avère la commissaire s'inscrivant le plus clairement en opposition avec la culture occidentale. Pour l'intellectuelle maorie Linda Tuhiwai Smith, dont nous étudierons les propos dans le

⁸⁵ David Garneau, « Indigenous Cosmopolitanism », conférence tenue lors du colloque *Revisioning the Indians of Canada Pavilion : Ahzhekewada*, [Let us Look Back], Toronto, 16 octobre 2011, cité dans Nadia Myre, « Baliser le territoire, Manifestation d'art contemporain autochtone », *Invitation*, vol. 7, n° 3, janvier- février 2012, p. 4.

⁸⁶ Ces propos tenus dans l'ouvrage *Indigenous Methodologies* seront discutés ultérieurement dans ce mémoire (p. 108).

⁸⁷ Margaret Kovach, *Indigenous methodologies : characteristics, conversations and contexts*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 59-61.

⁸⁸ Nadia Myre, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

troisième chapitre, cette antinomie néglige les nombreux métissages ayant opéré entre les colonisés et les colonisateurs et relève d'une certaine forme d'essentialisme⁹⁰. Myre s'éloigne toutefois d'un essentialisme culturel globalisant en ce qu'elle favorise l'individualité de la relation entre identité autochtone et identité artistique. Lors d'une entrevue, elle signale d'ailleurs son rejet d'une vision « pan indienne » qui regrouperait de manière homogène l'ensemble des nations et des individus autochtones⁹¹.

1.3.2 Autochtone et contemporain

Dans son texte d'introduction, Myre s'intéresse également à la place qu'occupe l'art contemporain autochtone dans la sphère de l'art contemporain occidental. Considérant ces deux univers comme distincts, Myre insiste sur les difficultés pour les artistes autochtones de s'affirmer au sein de deux structures de pensées – occidentale et autochtone. Elle s'appuie pour ce faire sur les dires de David Garneau :

Afin de se faire porteurs et transmetteurs de signifiants dans le monde de l'art contemporain, ils ont dû apprendre le langage dominant, se familiariser avec son histoire et ses façons de faire. Il est extrêmement difficile d'être habile et fonctionnel au sein de ces deux systèmes. Cela semble consister en un choix, alors qu'il s'agit plutôt d'un compromis fait au projet assimilationniste⁹².

Ce « compromis » correspond à l'emploi simultané des outils artistiques de l'art contemporain occidental et de la tradition autochtone, mais le message de la commissaire présente cette combinaison comme une perte, demeurant ainsi dans une logique d'opposition. D'autre part, lors d'une entrevue accordée au journaliste du

⁹⁰ Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing methodologies : research and indigenous peoples*, London, Zed Books, 2008, p. 27

⁹¹ Éloi Desjardins, «Nadia Myre commissaire de «Baliser le territoire : Manifestation d'art contemporain autochtone », *Un show de motarts*, [vidéo], 2012, 1 :33 min. Récupéré de <http://www.unshowdemotarts.net/?p=3640>

⁹² David Garneau, « Nadia Myre. Landscape of Sorrow and other new work », *Invitation*, vol. 4, n° 5, avril-mai 2009, p. 12-13, cité dans Nadia Myre, *op. cit.*, p. 4.

Devoir, Jérôme Delgado, l'artiste commissaire souligne son désir de légitimer l'art contemporain autochtone : «Je ne dénonce pas, j'annonce, dit Nadia Myre. J'annonce que ces artistes font un art contemporain très valide. Je dis que l'on peut faire des expositions d'art amérindien avec des thèmes qui se tiennent. Et que ce n'est pas de l'artisanat⁹³ ». Une tension apparaît entre cette déclaration qui vise à légitimer l'art autochtone dans le domaine de l'art contemporain et la logique d'opposition précédemment illustrée. Myre précise plus loin que l'utilisation d'éléments issus de la tradition autochtone par ces artistes fait part d'un regard porté vers l'avenir et valide du même souffle son inscription dans le champ de l'art contemporain.

En somme, l'ensemble du discours de la commissaire évolue sur deux plans : le politique et l'artistique. Elle dénonce le régime colonial et met l'accent sur le système de pensées autochtone qui se différencie de celui de l'Occident. Cependant, sur le plan artistique elle met de l'avant la validité des propositions des créateurs contemporains autochtones en regard de l'ensemble de la production contemporaine. La commissaire semble naviguer entre un désir de distinction et un besoin de légitimation vis-à-vis de la culture occidentale. Cette ambivalence s'immisce d'ailleurs dans l'ensemble des discours à l'étude.

1.4 *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements : dualité et résistance*

Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements (voir Annexe 4) s'expose dans le cadre du Printemps autochtone d'ART présenté à la Maison de la culture Frontenac du 30 avril au 8 juin 2013. Ce festival résulte d'une initiative autochtone placée sous la bannière de la compagnie de théâtre Ondinnok. Ondinnok est fondé en 1985 par l'homme de

⁹³ Jérôme Delgado, «Mohawks, Cheyennes, Algonquins... et artistes», *Le Devoir*, (21 janvier 2012). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/340759/exposition-mohawks-cheyennes-algonquins-et-artistes>

théâtre wendat Yves Sioui Durand, l'actrice, auteure et metteuse en scène Catherine Joncas et feu l'artiste John Blondin. L'organisme promeut une perspective théâtrale autochtone francophone, une première au Canada, et détient à son actif plus d'une vingtaine de productions ainsi que de nombreux ateliers de formation pour la relève artistique autochtone. En somme, la compagnie travaille à l'amélioration de la représentation artistique autochtone francophone⁹⁴. Ondinnok produit le Printemps d'ART autochtone dans l'objectif d'ouvrir un « [...] dialogue à travers l'art avec le monde autochtone d'aujourd'hui⁹⁵ ». Les co-directeurs artistiques, Sioui Durand et Joncas, joignent leur voix aux diverses manifestations de résistance et d'affirmation autochtone de cette période, soit le mouvement *Idle No More*, la Commission de vérité et réconciliation du Canada et la récente reconnaissance du peuple métis en Cour fédérale (2013). Leur souhait ultime, tel qu'énoncé dans le prospectus du festival, réside dans la fondation d'une maison de la culture autochtone à Montréal afin d'assurer la présence culturelle des Premiers peuples en ce territoire⁹⁶. Cette présence est réitérée en 2015 puisqu'une deuxième édition du festival se tient, toujours à la Maison de la culture Frontenac⁹⁷. En plus d'une exposition collective d'art autochtone, diverses activités apparaissent à l'horaire de ce premier printemps autochtone (théâtre, lecture, cabaret, cinéma, conférence). L'accueil de la Maison de la culture Frontenac témoigne de la persistance d'un réseau parallèle dans la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec. Absent du système institutionnel dans les années 1990, cet ensemble créatif avait alors trouvé son chemin par la voie des Maisons de la culture, des centres d'artistes et de galeries universitaires⁹⁸. Bien que nous remarquions une certaine ouverture de la part des grandes institutions à partir de

⁹⁴ Ondinnok, *Ondi...quoi?*, 2014. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/>

⁹⁵ Yves Sioui Durand et Catherine Joncas, *Printemps autochtone d'art*, [Brochure] Montréal, 2013.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Le festival Printemps autochtone d'ART DEUX présente du 29 avril au 6 juin 2014 l'exposition collective *Oubliées ou disparues: Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres* sous le commissariat de Sylvie Paré. Ondinnok, *Printemps autochtone d'ART DEUX*, 2014. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/plus-que-du-theatre/printemps-autochtone-dart-deux-2/>

⁹⁸ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 193.

2011, le circuit parallèle démontre davantage de régularité dans la diffusion d'expositions collectives d'art contemporain autochtone dans les années 2000 au Québec.

1.4.1 Une histoire de l'art sous le thème du dédoublement

Le sociologue wendat Guy Sioui Durand organise la trame narrative de l'exposition sous le thème du dédoublement, de la dualité inhérente à l'identité autochtone. Conçue à la manière d'un portrait évolutif de l'art contemporain autochtone, *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* rassemble le travail de seize artistes provenant de diverses nations autochtones canadiennes tout en laissant une place de choix à neuf artistes autochtones québécois. Sioui Durand réagit ainsi à la sous-représentation des artistes autochtones québécois à laquelle il réfère dans son article « Près de Kahnawake: Hochelaga Montréal, Hochelaga Montreal ». Plus d'une génération s'y côtoient en toute équité, alors que le travail de la jeune artiste atikamekw Eruoma Awashish obtient la même attention muséographique que celui d'un pionnier comme Norval Morrisseau (1931-2007). Le parcours muséal laisse voir un effort consenti à l'occupation du lieu dans son ensemble. Les installations *Amishk* (1991) de Diane Robertson (1960-1993), et *Le mât architectural féminisé* (2013) de Virginia Pésémapéo Bordeleau habitent en effet l'espace d'accueil de l'édifice, soulignant la présence autochtone dans l'institution au-delà de l'espace fermé de la salle d'exposition Studio 1.

Outre le dépliant du festival, un humble document (un feuillet de 11'' x 17'' plié en deux) transmet le discours de l'exposition rédigé par le commissaire et présente les artistes. Ces propos sont également reconduits pour le grand public lors de visites guidées et d'une conférence-performative qu'il dirige lui-même. Dans son texte d'introduction, Guy Sioui Durand identifie la notion de dédoublement comme fil conducteur de sa proposition commissariale. À son avis, l'autochtone vogue

continuellement entre deux systèmes de références, entre Occident et nation autochtone : entre tradition et modernité, entre territoire ancestral, réserve ou urbanité, entre authenticité et folklorisation, entre deux langues et deux nations étrangères à son héritage ancestral. Cette dualité occupe également une place au sein de l'épistémologie autochtone qui oscille entre le spirituel et le réel, entre le mythe et l'histoire. Finalement, cette notion de dédoublement réfère aussi à la perception occidentale de l'identité autochtone qui hésite entre les stéréotypes, celui du « noble » ou du « maudit sauvage ». Au cœur de cette triple dualité, Durand aspire à rétablir l'équilibre des choses par la voie des œuvres exposées. Le travail des artistes constitue à ses yeux des dédoublements en ce qu'il renverse le discours dominant et tente de rétablir un certain équilibre en illustrant leur vision du monde.

Par son discours, le commissaire rend aussi compte d'une position de résistance. Les notions de survie, de protection, d'affirmation et d'engagement politique en réponse aux tentatives d'assimilation traversent son texte. Sa dénonciation de la persistance des stéréotypes envers l'identité autochtone va donc en ce sens. Il conclut par ailleurs en invitant le public à se joindre aux manifestations d'*Idle No More*, à contrer l'inaction. Bien que ce discours s'inscrive dans l'actualité du moment, il témoigne de l'engagement politique du commissaire, de son approche critique de la sociologie de l'art.

1.4.2 Un discours signature

Bien qu'il apparaisse clair que Sioui Durand souhaite par son projet expographique mettre de l'avant une histoire de l'art autochtone émise selon une perspective autochtone et qu'il insiste sur le caractère critique et engagé de cette production, son discours s'avère difficile à assimiler. La difficulté réside, entre autres, dans les choix stylistiques de l'auteur qui emploie vocabulaire et métaphores issus du système de références autochtones :

À ces faces qui se dédoublent, opposons d'autres Fabuleux dédoublements. Ils originent de l'univers des potlachs, des bisons, des Mediwiwin et des Faux Visages. À nos regards d'Amérindiens, de Métis et d'Inuit, les Okis et les Tricksters (Filous) incarnent toujours en d'étonnantes manifestations, l'Esprit des animaux. Surtout que de nos jours, de nouveaux chasseurs/chamans/guerriers assurent encore ces traversées entre les mondes duals : des mythes à l'histoire, du spirituel au réel, des légendes aux histoires de vie, des contes aux chants et danses, des images aux écritures. Bref, des rêves à l'art.⁹⁹

Par cette rhétorique discursive, Sioui Durand déstabilise son lecteur : un effort d'adaptation est alors requis de sa part. L'auteur provoque un renversement de situation, forçant l'allochtone à s'adapter à une perspective autre que la sienne, une perspective autochtone de l'histoire de l'art. D'autre part, ce texte doit être pris en compte dans un ensemble d'articles rédigés par Guy Sioui Durand. En effet, certains concepts discutés dans cet énoncé commissarial profitent d'un approfondissement dans des publications précédentes. Ainsi, la notion récurrente chez l'auteur de l'artiste « chasseurs/chamans/guerriers » se voit explicitée dans l'article « Jouer à l'indien est une chose, être un Amérindien en est une autre » :

[...] l'appellation des artistes comme nouveaux 'Chasseurs/Chamans/Guerriers' de l'art entend indiquer symboliquement l'interpénétration spirituelle de l'esprit des animaux (chasseurs), du parti-pris pour la Terre-Mère et les besoins interpersonnels de guérison (chamanes) de même que l'activisme politique (guerriers), qui nourrissent l'imaginaire amérindien¹⁰⁰.

D'autre part, la particularité du texte relève également de l'approche spécifique de l'auteur concernant l'écriture : « [...] *I stated my profession : 'great talker'. The fact is I am a Huron-Wendat on the look out for art that speaks, then writes*¹⁰¹ ». Cette

⁹⁹ Guy Sioui Durand, *Akakhonsà: Fabuleux dédoublements*, Montréal, Printemps autochtone d'ART, [Brochure], 2013, p. 4.

¹⁰⁰ Guy Sioui Durand (2003), *op. cit.*, p. 34.

¹⁰¹ Guy Sioui Durand « AK8A-Enton8hi of Saliva and Quill », in *Making a Noise! Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*, (sous la dir. de) Lee-Ann Martin, Banff, Banff International Curatorial Institute, Walter Phillips Gallery, 2004, p. 130.

déclaration rend compte de l'importance qu'accorde Sioui Durand à la tradition orale, élément caractéristique de l'épistémologie autochtone. Le texte d'introduction pour *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* représente une brique de la vision de l'histoire de l'art autochtone développée par Guy Sioui Durand. Cet énoncé s'inscrit dans une pensée plus large ; sa bibliographie comprend une trentaine de publications et un ensemble de présentations orales. La distillation d'un sujet somme toute complexe, les références autochtones sur le plan du vocabulaire et des métaphores utilisées et la poétique de l'auteur rendent complexe la compréhension du discours d'*Akakonhsa'*. La pensée et les textes de Guy Sioui Durand demeurent toutefois des incontournables sur le plan de la francophonie concernant la diffusion et la théorisation de l'art contemporain autochtone en raison de son implication dans ce champ d'activité et de la reconnaissance qui lui est accordée par le milieu de l'art, autochtone et allochtone.

1.5 *Sakahàn : Art indigène international* : consécration de l'art contemporain autochtone

Plusieurs éléments de l'exposition *Sakahàn : Art indigène international* (voir Annexe 5) ont été discutés lors de l'introduction. Nous y soulignons, entre autres, l'envergure de la manifestation. Outre la quantité d'œuvres, l'ampleur du projet se mesure également par l'occupation géographique de l'évènement. Le MBAC se voit envahi par la production autochtone alors que l'œuvre de l'artiste groenlandais Inuk Silis Hoegh, *Iluiliaq* (2013) recouvre la tourelle du bâtiment, qu'un graffiti réalisé par les artistes d'origine haïda et anichinabée Corey Bulpitt et Larissa Healey (*Le cycle du saumon - L'esprit qui l'anime*, 2013) prend possession d'un rempart de ciment du parvis de l'institution et qu'une toile grand format élaborée par l'artiste inuite Shuvina Ashoona et le néerlandais John Noestheden (*Terre et Ciel*, 2008) fait office de plafond suspendu tout au long de l'impérieuse allée centrale du musée. *Sakahàn* s'étend également hors de l'enceinte de l'institution par une programmation complémentaire présentée dans des galeries d'Ottawa, mais aussi à Winnipeg et en

Nouvelle-Zélande¹⁰². L'envergure de l'évènement résonne comme une consécration de l'art contemporain autochtone, mais aussi comme une déclaration du musée quant au rôle éminent qu'il désire occuper dans la diffusion de cette production à l'international. Dans son « Avant-propos », le directeur général de l'établissement, Marc Mayer, insiste d'ailleurs sur la préoccupation du musée vis-à-vis de l'art indigène du Canada et d'ailleurs¹⁰³. Il inscrit l'évènement en filiation avec de précédentes expositions, telle que *Terre, esprit, pouvoir* (1992) afin de démontrer l'implication de son institution dans ce champ de l'art¹⁰⁴. Par une organisation quinquennale, le musée aspire à renouveler cette ambition et à s'afficher comme chef de file de l'art contemporain autochtone international à tous les cinq ans. Notons que *Sakahàn* signifie « allumer un feu » en algonquin, flamme symbolique que l'institution devrait réactiver en 2018.

¹⁰² Notons que nos travaux se concentrent sur l'évènement principal diffusé au MBAC, mais que nombre d'activités se tenaient dans d'autres lieux : Art Gallery of Windsor, Asinabka Film and Media Festival, AXENÉO7, Carleton University Art Gallery, Centre d'art autochtone, Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, Centre national des Arts du Canada, École d'art d'Ottawa, Galerie 101, Galerie d'art d'Ottawa, Galerie SAW, Musée canadien des civilisations, SAW Video Centre d'art médiatique, Urban Shaman Contemporary Aboriginal Art et Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa.

¹⁰³ L'usage du terme indigène s'appuie dans ce cas-ci sur la terminologie employée par l'exposition et le MBAC. Consciente de la complexité et de l'absence de consensus entourant ce vocabulaire, la commissaire Christine Lalonde justifie dans son texte d'introduction ce choix terminologique. Au fait des enjeux colonialistes et des distinctions linguistiques entourant le vocable autochtone, l'auteure se réfère à la définition des Nations Unies des « peuples autochtones » reposant sur les notions « [...] d'ascendance, d'occupation de terres ancestrales, de la continuité culturelle, de langue et, plus récemment, du droit individuel et collectif à revendiquer une appartenance culturelle particulière ». Christine Lalonde, « Introduction: au carrefour de l'indigénité, de la mondialisation et de l'art contemporain », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 15. Malgré ces explications, les commissaires adoptent le modèle de l'institution et emploient le terme « indigène » comme synonyme d'« autochtone ». S'il est couramment utilisé dans le monde anglo-saxon (qui domine la recherche sur le sujet), il s'avère peu fréquent dans la littérature francophone où on lui préfère le terme « autochtone » tel que promu par les Nations Unies.

¹⁰⁴ Marc Mayer, « Avant-propos », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 9.

1.5.1 Essais de définition

Le catalogue d'exposition fait principalement part de préoccupations concernant la définition de l'autochtonie et de l'art contemporain autochtone en contexte international¹⁰⁵. Dans le cadre de ce travail, nous avons tenu compte des articles reliés à la production autochtone nord-américaine. Le catalogue comporte trois essais rédigés par les commissaires annonçant les ancrages théoriques de l'évènement. S'y ajoutent une dizaine d'articles proposés par des spécialistes internationaux dévoilant chacun leur expertise nationale. Ces derniers discutent de divers aspects de l'autochtonie, tant sur le plan artistique que politique (certains s'intéressent peu ou pas du tout à l'exposition¹⁰⁶) sous des formes d'écriture variées (essai, entretien, journal visuel).

Les auteurs mettent donc de l'avant une certaine typologie de l'art contemporain autochtone s'élaborant selon différentes caractéristiques. Dans le texte « Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain », la commissaire Christine Lalonde traite du rapport à la tradition qui s'insère dans la production contemporaine autochtone. L'art contemporain autochtone aborde à son avis tant les éléments du passé, du présent et de l'avenir, dans une perspective de continuité. Elle prétend qu'à l'inverse, l'art contemporain occidental rejette tout élément de tradition et favorise plutôt une recherche constante de nouveauté. À son avis, ce constat justifie, en partie du moins, une catégorisation distincte. Toujours selon Lalonde, si certains artistes ont dû nier le passé pour prendre part au marché de l'art contemporain, le recours à la tradition fait dorénavant la

¹⁰⁵ Précisons que nous faisons ici référence à la version francophone de l'ouvrage.

¹⁰⁶ Notons à cet effet l'article de Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », qui traite de l'art contemporain autochtone en effleurant à peine l'exposition en cours et le texte de Catalina Lozano, « Un no man's land? Colonialité du pouvoir et luttes autochtones en Amérique latine » qui aborde les conséquences du colonialisme sans même faire écho au domaine des arts visuels.

renommée des artistes autochtones sur la scène contemporaine¹⁰⁷. Cette posture défendue par Lalonde sera remise en question lors du troisième chapitre puisque la place qu'occupent l'histoire, le passé et la tradition en art contemporain est démontrée par des critiques et théoriciens tels que Hal Foster, Mark Godfrey et Sven Spieker qui s'attardent à examiner l'utilisation des archives dans la production d'artistes contemporains occidentaux¹⁰⁸.

La commissaire Candice Hopkins poursuit l'essai de définition entamé par Lalonde dans son article « D'autres images : impérialisme, amnésie historique et mimésis ». L'auteure y aborde une stratégie couramment employée par les artistes contemporains autochtones, soit la remise en question des récits historiques imposés par les puissances colonisatrices. À son avis, ce procédé s'avère caractéristique de leur production contemporaine. Acte de résistance, ces renversements visuels rendent compte d'une version autochtone de l'histoire et mettent en lumière la subjectivité des représentations historiques. À cet effet, Hopkins analyse, entre autres, le travail de l'artiste d'origine crie Kent Monkman, *Le triomphe de Miss Chief* (2007), qui transforme les paysages « inoccupés » de l'Ouest américain du peintre Albert Bierstadt (1830-1902) en y réintroduisant la présence autochtone. La perspective d'un territoire sans habitant de Bierstadt est remise en question par Monkman qui rétablit certains faits historiques.

L'engagement politique des créateurs apparaît pour plus d'un auteur du catalogue comme partie prenante de la définition de cette production. Linda Grussani, directrice du Centre d'art autochtone des Affaires autochtones et Développement du Nord du Canada, en charge de la programmation du volet film et vidéo examine ce sujet dans l'essai « Le film et la vidéo autochtone : redéfinir le cinéma ». Résultat d'une reprise

¹⁰⁷ Christine Lalonde, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁸ Voir la page 122 du présent mémoire.

en main de leur représentation depuis les années 1960, le film et la vidéo autochtones s'avèrent selon elle politiquement chargés :

En se servant du film et de la vidéo comme outils de décolonisation, ils [les artistes autochtones] témoignent de leur persistance et cherchent à montrer leur réalité individuelle de manière à affirmer leur contemporanéité en tant qu'Autochtones, tout en revisitant et en mettant en valeur leurs récits culturels, personnels et nationaux respectifs¹⁰⁹.

Dans l'essai « L'émergence de l'art indigène international », Jolene Rickard, historienne de l'art, artiste et commissaire autochtone, va plus loin en faisant de l'engagement politique une condition *sine qua non* de la définition de l'art contemporain autochtone¹¹⁰. Selon les propos tenus dans cet article, Rickard priorise cet engagement corollaire d'une dénonciation du colonialisme au-delà des considérations esthétiques. Le commissaire Greg A. Hill adopte une position plus nuancée, mais en dressant un portrait sommaire du contexte politique entourant la création de l'évènement (soit les manifestations du mouvement *Idle No More* et la grève de la faim de Theresa Spence) il insiste sur l'inévitable relation de l'art autochtone avec le politique : « L'art indigène est toujours politique¹¹¹ ». L'expérience autochtone s'inscrit d'autant plus en rapport direct avec le contexte colonial. Christine Lalonde spécifie quant à elle que l'équilibre entre esthétique et engagement social qui s'exprime par l'aspect personnel des œuvres, par une mise en lumière de l'oppression coloniale et par les enjeux internationaux ciblés par les artistes constitue une caractéristique reconnue par le comité organisateur de *Sakahàn*. Remarquons notamment que le catalogue ne se désengage pas quant aux positionnements politiques des artistes comme c'est le cas lors de l'exposition. En

¹⁰⁹ Linda Grussani, « Le film et la vidéo autochtone: redéfinir le cinéma », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 39.

¹¹⁰ Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 54.

¹¹¹ Greg A. Hill, *op. cit.*, p. 137.

effet, des cartels à l'entrée des salles d'exposition libèrent alors l'institution des points de vue critiques des œuvres. L'énoncé stipule que les propos tenus par les œuvres ne sont point représentatifs de l'opinion du Musée. Ce recul de l'institution est d'autant plus probant alors que le même cartel se retrouve directement sous l'œuvre *For Those Who Cannot Speak* (2013) de Nadia Myre. Le titre de l'œuvre réfère notamment à une allocution émise par un regroupement de grand-mères algonquines (*Algonquin Kokoms*) sur la colline du Parlement. Celles-ci exigent du Gouvernement canadien qu'il agisse en concordance avec les Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones¹¹². De plus, l'imprécision du parcours muséal porte également à négliger une salle d'exposition fortement politique, à teneur canadienne de surcroît¹¹³ et certains choix expographiques provoquent la diminution d'un effet critique dans le cas de quelques œuvres¹¹⁴. Ce constat va à l'encontre de la tendance générale des institutions d'État, qui, selon l'historien de l'art Rainer Rochlitz, préfèrent désamorcer un potentiel de contestation en accueillant les critiques les plus subversives¹¹⁵.

Finalement, l'internationalisation du réseau de l'art contemporain autochtone retient aussi l'attention des auteurs du catalogue. Christine Lalonde approfondit cette

¹¹² Art Mûr, *For those who cannot speak*, Récupéré de <http://artmur.com/artistes/nadia-myre/for-those-who-cannot-speak/>. Pour voir la déclaration complète des Algonquin Kokoms : Consistoire de Montréal, Église Unie du Canada, *Declaration read by the Algonquin Kokoms (grandmothers) on Parliament Hill*, 11 janvier 2013. Récupéré de <http://www.montrealpresbytery.ca/?q=node/159>

¹¹³ Cette salle située à l'étage supérieur regroupe le travail de Nadia Myre, *Loi sur les Indiens* (2002), qui interroge le cadre législatif entourant l'identité autochtone au Canada, celui de Sonny Assu, *1884-1951* (2009) qui traite de l'interdiction des potlachs émise par les autorités canadiennes et de Lawrence Paul Yuxweluptun, *Un Autochtone fusillant la Loi sur les Indiens, domaine Healey, Northumberland, 14 septembre 1997* (1997), œuvre témoignant de la performance dans laquelle l'artiste tire à coup de fusil sur le document de loi. Nous tenons à remercier la chercheuse et professeure d'histoire de l'art de l'Université de Montréal Louise Vigneault de nous avoir éclairés quant à cette situation.

¹¹⁴ Nous faisons référence à l'œuvre d'Edward Poitras, *2000 livres de corde* (2004), qui, recluse dans une zone exiguë, perdait de son impact critique quant à son commentaire sur la pendaison du Métis Louis Riel.

¹¹⁵ Rainer Rochlitz, « Chapitre VII, Institutions », *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 181.

caractéristique en proposant un concept de « citoyenneté culturelle autochtone » allant au-delà des limites géographiques¹¹⁶. En cette ère de mondialisation, *Sakahàn* aspire selon elle à l'inclusion des idéologies et réalités indigènes internationales, même si le projet demeure dans le modèle eurocentrique des biennales¹¹⁷. Les organisateurs souhaitent de plus que cette quinquennale devienne un catalyseur de ce réseau mondial. En définissant l'identité autochtone d'après une expérience du colonialisme, aussi différentes soient ces expériences, les organisateurs (appuyés par des théoriciens tels que Jolene Rickard) facilitent ce réseautage.

Tout comme l'exposition, le catalogue propose des perspectives diversifiées quant à l'art contemporain autochtone. Les auteurs invités couvrent l'ensemble de la géographie de l'évènement et la majorité d'entre eux s'applique à définir ou à interroger les définitions actuelles de l'art contemporain autochtone selon leur particularité nationale, ouvrant la porte à des interrogations quant à la catégorisation de cette production. Cependant, aucune typologie définitive ne résulte de ces essais de définition.

1.5.2 La théorie au-delà des artistes

Sur le plan matériel et méthodologique, notons que malgré la qualité des reproductions et de la présentation graphique, nous retrouvons peu d'informations sur les artistes, leurs démarches et leurs œuvres. Exception faite des analyses d'œuvres effectuées dans certains essais, le catalogue n'offre pas de biographie, même brève des artistes et ne contextualise aucune des œuvres présentées. L'ouvrage accorde davantage d'importance aux théoriciens, démontrant ainsi l'aspiration de l'institution à se positionner sur le plan théorique de l'art contemporain autochtone à

¹¹⁶ Christine Lalonde, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

l'international. Le musée pallie au peu d'intérêt accordé aux créateurs dans le catalogue par la production de capsules vidéo diffusées sur son site internet dans lesquelles quelques artistes, mais pas tous, traitent de leur démarche et de leur rapport à l'identité autochtone.

1.6 *Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone* : mise à jour de la culture autochtone

Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone est présenté au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014 (voir Annexe 6). L'exposition regroupe le travail de vingt-quatre artistes autochtones de tout le continent. Le conservateur de l'institution, Mark Lanctôt, en coordonne la présentation. L'ensemble occupe toutes les salles d'expositions temporaires et le musée en fait un événement majeur de sa programmation par l'organisation d'activités connexes¹¹⁸. Bien que nous nous intéressions à la version montréalaise de *Beat Nation*, l'historiographie de l'exposition nous informe de l'importance des lieux parallèles dans la diffusion de l'art contemporain autochtone. L'initiative du projet revient en effet à la *grunt gallery*, centre d'artistes fondé en 1984 à Vancouver qui se dédie à l'exploration des diverses identités culturelles canadiennes par la voie des pratiques artistiques contemporaines¹¹⁹. La galerie suit de près une nouvelle génération d'artistes autochtones dont l'approche combine culture populaire, humour et ironie à des enjeux historiques et contemporains complexes. Conçu à la manière d'un projet de recherche, *Beat Nation* devient un site internet en 2009 appuyé par Patrimoine Canada¹²⁰. Les artistes autochtones Tania Willard et Skeena Reece élaborent un commissariat spécifique au site internet et le projet se déploie

¹¹⁸ À cet effet, notons l'organisation d'une causerie entre les commissaires et les artistes de l'exposition, une table ronde modérée par Candice Hopkins, et la présentation d'un *Vendredi nocturne* avec les performances de madeskimo et de Jackson 2bears et une causerie avec le conservateur Mark Lanctôt.

¹¹⁹ grunt, *Vision and Mandate*. Récupéré de <http://grunt.ca/vision-mandate/>

¹²⁰ Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture. Récupéré de <http://www.beatnation.org/>

simultanément sous la forme de performances musicale et scénique. L'actualisation de la culture autochtone provoquée par la juxtaposition de la culture hip hop et de la tradition soutient la trame narrative du projet : « *Hip hop is giving youth new tools to rediscover First Nations culture* ¹²¹ ». La Galerie SAW d'Ottawa propose la première version de l'exposition collective en avril 2009¹²², elle est par la suite diffusée à la *grunt gallery* en juin 2009 avec neuf artistes.

En 2012, Kathleen Ritter, alors commissaire adjointe à la Vancouver Art Gallery, invite Tania Willard à développer l'exposition *Beat Nation* pour la programmation de cette institution. L'évènement présenté du 25 février au 3 juin rassemble dorénavant vingt-huit artistes autochtones de l'Amérique. Willard et Ritter signent le commissariat. Notons la participation financière de l'*Audain Foundation for the Arts* dans cette nouvelle organisation qui est aussi responsable de la création du département d'art contemporain autochtone du MBAC en 2007. La Vancouver Art Gallery publie, avec la participation de la *grunt gallery*, un catalogue afin d'accompagner la tournée canadienne de l'exposition. Cette dernière circulera à Toronto¹²³, Kamloops¹²⁴, Montréal, Halifax¹²⁵ et finalement Regina¹²⁶.

La présentation de *Beat Nation* au MACM apparaît comme une étape importante dans l'ouverture de l'institution vis-à-vis de la création contemporaine autochtone. Il s'agit de la première présence autochtone significative dans l'institution depuis 2006, année où fut présenté le travail de Brian Jungen. Le MACM prend toutefois peu de risque en programmant cette exposition déjà mise à l'épreuve par d'autres institutions. Le

¹²¹ Glenn Alteen, « Home », *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de <http://www.beatnation.org/index.html>

¹²² L'évènement est présenté du 21 avril au 6 juin 2009.

¹²³ Présentée à la Galerie Power Plant du 15 décembre 2012 au 5 mai 2013.

¹²⁴ Présentée à la Kamloops Art Gallery du 29 juin au 7 septembre 2013.

¹²⁵ Présentée à la Dalhousie Art Gallery et St. Mary's University Art Gallery du 22 mars au 18 mai 2014.

¹²⁶ Présentée à la Mackenzie Art Gallery du 5 juillet au 7 septembre 2014.

musée profite du succès de l'initiative d'un centre d'artistes, plus disposé à faire preuve d'audace et à exposer ce qui se voit encore parfois considéré comme une production marginale.

D'autre part, le MACM s'approprie *Beat Nation* sans en modifier aucunement le contenu. L'exposition qui se présente comme un événement regroupant des créateurs de tout le continent n'inclut aucun artiste autochtone québécois. En tant qu'institution nationale dont le mandat a pour objectif « [...] de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités¹²⁷ », le MACM ne s'implique pas dans l'insertion de représentants autochtones québécois. L'unique participation québécoise revient à l'organisme Terres en vues chargé de l'organisation des activités d'ouverture¹²⁸. Cette situation témoigne d'un certain écart entre les communautés artistiques autochtones canadiennes et québécoises que l'institution ne tente pas de corriger.

1.6.1 Entre tradition et modernité, la continuité

Le catalogue d'exposition présente un texte d'introduction rédigé par les commissaires Kathleen Ritter et Tania Willard. Le *Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal* en publie une adaptation qui corrige la distribution des artistes, mais qui n'altère en rien les propos issus de l'ouvrage officiel. Les commissaires tentent dans cet article d'expliquer la nature de la relation entre la culture hip hop et la tradition autochtone. Or, leur démonstration demeure brève et n'approfondit pas le sujet pourtant riche. Comme seules balises historiques, les

¹²⁷ Musée d'art contemporain de Montréal, *L'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal*, 2015. Récupéré de <http://www.macm.org/le-musee/historique/>

¹²⁸ Musée d'art contemporain de Montréal, « Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone », (16 octobre 2013), [Communiqué de presse]. Récupéré de <http://www.macm.org/communiques/beat-nation-art-hip-hop-et-culture-autochtone-2/>

auteures indiquent que le hip hop auquel elles réfèrent origine des banlieues new-yorkaises des années 1970 et qu'il résulte d'une conscientisation politique. Outil de responsabilisation, d'expression et de mobilisation employé par les groupes marginalisés, le hip hop représente pour elles « [...] un catalyseur pour l'affirmation d'une présence permanente [...] » et « un élément moteur de l'activisme pour la jeunesse autochtone urbaine [...] »¹²⁹. Le hip hop serait selon elles employé depuis quelques décennies par les jeunes autochtones de certaines villes canadiennes (Winnipeg et Vancouver). Sur le plan esthétique, l'influence du hip hop provient des mixtes musicaux proposés par les disc-jockeys. Les artistes autochtones s'en inspirent pour combiner l'ancien et le nouveau, le rural et l'urbain, le traditionnel et le contemporain dans l'objectif de réaffirmer une présence autochtone. En ce qui concerne la culture autochtone, les auteures la définissent principalement par sa capacité d'adaptation et de transformation issue des nombreux échanges et conflits entretenus à travers les époques avec d'autres cultures. L'intégration du hip hop ne provoque donc pas une rupture, mais s'inscrit dans une continuité culturelle, concept récurrent dans l'ensemble du texte.

Ritter et Willard identifient par la suite les quatre sous-thèmes autour desquels s'articule la trame narrative de l'exposition : le *Beat*, en référence au rythme du tambour et au battement de cœur de la Terre, la *Scène* comme lieu d'exploration des identités alternatives, la *Rue* en tant que « métaphores de l'engrenage colonial » et critique de la marginalisation, et finalement, le *Tag* symbolisant une revendication de l'espace. Dans leur conclusion, les auteures rappellent que le projet *Beat Nation*, tout comme le travail de ces artistes, participe d'une logique d'affirmation identitaire et culturelle en contexte colonial et fait part d'un engagement politique et culturel¹³⁰. De son côté, le parcours muséal met l'accent sur l'aspect multi sensoriel du recoupement

¹²⁹ Kathleen Ritter et Tania Willard, « Beat Nation Art, hip hop et culture autochtone », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 24, n° 2, automne 2013, p. 5.

¹³⁰ Kathleen Ritter et Tania Willard, *op. cit.*, p. 9.

entre la tradition autochtone et le hip hop alors que les rythmes musicaux s'emparent du spectateur dès son entrée dans l'espace. L'ensemble met également de l'avant le côté divertissant de cette production artistique par ses références à la culture populaire, tant musicale, cinématographique que visuelle et aux objets commerciaux.

En somme, le discours de l'exposition, tel qu'énoncé par les commissaires, insiste sur la notion de continuité culturelle propre à la tradition autochtone, sur une réactualisation d'une affirmation identitaire en contexte colonial et sur la portée politique de cette production artistique. L'ensemble du texte ne s'appuie toutefois sur aucune source, tant pour les références à la culture autochtone que pour celles en lien avec le hip hop. L'ouvrage constitue un témoignage probant de l'exposition, mais ne figure pas comme un outil théorique rigoureux pour la recherche sur l'art contemporain autochtone comme c'est le cas, par exemple pour le catalogue de *Sakahàn* ou de *La Loi sur les Indiens revisitée*.

En contrepartie, le catalogue accorde un espace considérable aux artistes en présentant le travail et la démarche de chacun d'entre eux. La contextualisation permet d'ailleurs une compréhension plus éclairée des œuvres. Cette attention répond d'autre part aux exigences de certains théoriciens autochtones, tels que l'historienne de l'art apache Nancy Marie Mithlo qui croit qu'une appréciation juste de cette production passe nécessairement par la reconnaissance de son contexte de production¹³¹. Les considérations formelles ne suffisent pas selon elle dans l'évaluation de l'art contemporain autochtone. Le catalogue de l'exposition *Beat Nation* va en ce sens en identifiant les effets du contexte colonial à l'étude au sein des œuvres. Par exemple, la présentation de *Heritage Mythologies* (2012) de Jackson 2bears insiste sur le caractère destructeur des représentations caricaturales et

¹³¹ Nancy Marie Mithlo, « The First Wave...This Time Around », *Manifestations: new native art criticism*, Museum of Contemporary Native Arts, Santa Fe, 2011, p. 19.

discriminatoires des autochtones sous le colonialisme et sur l'aspect sélectif de l'histoire officielle qui néglige certaines versions des événements.

Finalement, ce texte d'introduction se distingue légèrement de ceux publiés sur le site internet du projet. Les auteures et commissaires à l'origine du projet, Tania Willard et Skeena Reece adoptent alors une approche davantage historiographique quant à l'influence de la culture hip hop sur les jeunes générations autochtones. Dans l'article « Purple Turtle Speaks and Breaks », la commissaire et artiste Skeena Reece y aborde le mouvement hip hop et son évolution au sein de la jeunesse autochtone principalement sur le plan musical. À son avis, le trait commun de ces deux cultures se situe dans la relation privilégiée à l'oralité. Elle précise par ailleurs qu'il s'agit ici d'un segment conscientisé du mouvement, éloigné du genre « gangster » auquel on associe parfois le hip hop. La prise de parole de ces artistes constitue à son avis un témoignage important de la situation actuelle des jeunes autochtones¹³². De son côté, le texte « Beat Nation » de la commissaire Tania Willard fait une brève historiographie du hip hop autochtone remontant au début des années 1990 jusqu'à l'appropriation actuelle de ces influences¹³³. Elle présente ensuite les neuf artistes visuels de l'exposition. Notons que le projet initial accordait davantage d'espace aux artistes musiciens, graffiteurs et danseurs. L'absence de musique rap, élément prédominant du hip hop a par ailleurs été critiquée par certains commentateurs lors de la diffusion montréalaise¹³⁴.

¹³² Skeena Reece, « Purple Turtle Speaks and Breaks », *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de http://www.beatnation.org/images/pdf/Skeena_Reece_curatorial_essay.pdf

¹³³ Tania Willard, « Medicine Beats and Ancestral Rhymes », *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de http://www.beatnation.org/images/pdf/Tania_Willard_curatorial_essay.pdf

¹³⁴ Paul Wattez, « Beat Nation - Musée d'art contemporain de Montréal », *Relations*, n° 769, décembre 2013. Récupéré de <http://www.cjf.qc.ca/fr/relations/article.php?id=3292>.

1.7 Conclusion

Bien que nous ayons démontré une présence accrue des expositions collectives d'art contemporain autochtone entre 2008 et 2013, nous reconnaissons que depuis 1967, ce type de monstration se voit diffusée de manière inégale par les différentes institutions. L'historiographie présentée dans ce premier chapitre fait tout de même part de l'organisation d'un réseau de l'art autonome et de l'écriture d'une histoire de l'art par des intervenants autochtones. Depuis 1967, les enjeux de l'histoire de l'art autochtone demeurent sensiblement les mêmes : ils font part d'une résistance envers le colonialisme et d'une réaffirmation de leur présence et de leur survie culturelle dans la continuité. Il en résulte un profond engagement politique. Les discours des expositions collectives à l'étude laissent toutefois voir une approche distincte face à cet engagement politique. En effet, d'après notre lecture, ces textes donnent lieu à un rapport plus intimiste entre l'artiste et son identité autochtone, entre le créateur et son expérience du colonialisme. De plus, les stratégies plastiques mises de l'avant par ces expositions collectives se distinguent de l'évènement fédérateur qu'est l'*Expo 67* en ce qu'elles suivent le cours de l'histoire de l'art : les préceptes de l'art contemporain prennent donc le pas sur ceux du modernisme. Autre distinction, l'ensemble se déroule dorénavant sur un fond de mondialisation qui provoque une internationalisation du réseau, élément particulièrement mis de l'avant dans le discours de l'exposition *Sakahàn*.

Suite à cette historiographie et à l'analyse des procédés discursifs mis de l'avant par les producteurs d'exposition, nous porterons notre attention lors du chapitre suivant sur la problématique de la réception de l'art contemporain autochtone : la fortune critique de ces expositions démontrera-t-elle sa légitimité quant à son rôle de validation d'une production artistique ? Nous proposerons ensuite un échange entre ces deux catégories de discours, soit celui de la production des expositions et celui de sa réception, selon trois thématiques récurrentes parmi les textes à l'étude.

CHAPITRE 2

DISCOURS EN DIALOGUE? : IDENTITÉ, POLITIQUE ET CONTEMPORANÉITÉ

Dans l'essai « The First Wave...This Time Around », l'historienne de l'art d'origine apache Nancy Marie Mithlo s'intéresse à l'état de la critique de l'art contemporain autochtone. À son avis, cette critique souffre de l'absence d'intervenants rigoureux et de l'omniprésence de la presse légère dans la couverture de cette production. Bien que l'auteure s'attarde au contexte américain, nous constatons que certaines de ses observations s'appliquent à la situation canadienne, plus précisément à notre corpus d'étude. Notre analyse de la fortune critique prend donc partiellement appui sur ces observations.

À leur façon, les articles de la fortune critique témoignent de la compréhension (ou de l'incompréhension) des enjeux idéologiques et esthétiques de l'art contemporain autochtone et dialoguent avec le discours des expositions. Des traits communs émanent de la couverture médiatique des cinq expositions collectives du corpus et informent sur l'état général de la réception de cette catégorie d'événements. Les documents recensés proviennent de diverses tribunes de diffusion telles que la presse quotidienne, les médias autochtones, les magazines et plateformes internet spécialisés dans les arts visuels, les hebdomadaires, mensuels et site internet voués au domaine culturel et certains organes sociologiques ou politiques. La variété des propositions appelait à l'emploi d'une grille de lecture souple pour l'analyse de ce discours écrit. La quantification des données relatives aux articles, aux types de publication concernées, à la spécialisation des auteurs, et l'analyse des spécificités individuelles de la couverture médiatique de chacune des expositions nous permettent de mettre en relation le discours de la critique avec les propos de Nancy Marie Mithlo. Finalement, une série de trois thématiques récurrentes a été identifiée parmi l'ensemble des énoncés, tant ceux des producteurs d'exposition que ceux de la réception. Une

analyse de ces échanges a ainsi été effectuée d'après ces trois vecteurs: la présence d'enjeux identitaires, la portée politique des expositions et la définition esthétique de cette production. Puisqu'un dialogue se définit par une discussion entre deux parties à la recherche d'un accord, d'un compromis mutuel, qu'en est-il du résultat de cette négociation ?

2.1 Fortune critique

2.1.1 Nature des publications

Certaines données quantitatives donnent le ton quant à l'accueil de ces expositions et à la spécialisation de cette fortune critique¹³⁵. Cinquante-neuf articles concernant les cinq expositions provenant de trente-trois publications différentes ont pu être recensés (voir Annexe 7). Parmi cette sélection qui se veut exhaustive, dix-neuf articles relèvent de revues consacrées aux arts visuels (31%), trente-deux proviennent de la presse généraliste (55%) et huit s'inscrivent dans des tribunes diverses (blogues et journaux culturels, revues sociologiques ou politiques) (14%).

De style journalistique, plusieurs articles demeurent brefs, donnent un aperçu général de la situation et s'adressent davantage au grand public qu'aux experts académiques ou artistiques. Ils relèvent, d'après la perception de Nancy Marie Mithlo, de la catégorie « presse légère ». Ces textes ont tout de même retenu notre attention en ce qu'ils rendent compte d'un discours général sur l'art contemporain autochtone propre à la périodisation qui nous concerne. Le portrait serait demeuré parcellaire sans l'inclusion de ces articles. Toujours en ce qui a trait à la presse généraliste ou culturelle, nous remarquons également une ambiguïté dans la nature des articles. Ainsi, commentaire, pré-papier, critique et reportage s'entremêlent et le lecteur peine à distinguer la voix de l'auteur de celle du programmateur de l'exposition. L'auteure

¹³⁵ Celle-ci fut recueillie par la voie des bases de données, des archives et de certains dossiers de presse fournis par les institutions (MBAC, Musée McCord et MACM).

Catherine Voyer-Léger s'est intéressée à l'état de la critique au Québec et remarque également que dans le cadre de la presse généraliste, le journalisme culturel et son penchant pour l'événementiel, l'anecdotique et les tapis rouges, a pris le dessus sur la critique spécialisée. Ces reportages deviennent à son avis le lieu d'une vitrine promotionnelle plutôt qu'un espace de confrontations d'idées et de réflexions et nous constatons sensiblement la même chose suite à notre analyse¹³⁶. Ces documents s'insèrent tout de même dans notre recension et seules les entrevues n'ont pas été retenues puisqu'elles traitent davantage du discours du producteur de l'exposition¹³⁷. De plus, compte tenu de la proximité temporelle avec les événements étudiés, il s'agit d'une réception directe, quasi instantanée à laquelle s'ajouteront d'autres couches d'analyse dans les années futures.

Peu de publications se démarquent quant à la couverture des expositions collectives d'art contemporain autochtone. Pour la presse généraliste, le journal *Le Devoir*¹³⁸ s'avère le plus généreux en publiant six articles en lien avec quatre des cinq expositions de notre corpus¹³⁹, dont trois rédigés par des journalistes dédiés aux arts visuels¹⁴⁰. Les quotidiens *La Presse* et *The Gazette* suivent avec quatre articles chacun. En ce qui concerne les publications consacrées aux arts visuels, le magazine québécois *Vie des Arts* se distingue par la quantité d'articles publiés : six articles ont été recensés et seule *La Loi sur les Indiens revisitée* échappe à leur couverture. La revue propose également un dossier spécial sur l'art autochtone « Être un artiste indigène aujourd'hui » en lien avec l'exposition *Sakahàn : Art indigène international*. Le magazine torontois *Canadian Art* offre quant à lui trois articles concernant *Baliser*

¹³⁶ Catherine Voyer-Léger, *Métier critique*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2014, p. 28.

¹³⁷ Certains propos issus de ces entrevues participent cependant à l'analyse des discours des expositions de ce mémoire.

¹³⁸ Selon l'auteure Catherine Voyer-Léger, *Le Devoir* est le journal à publication quotidienne qui accorde le plus d'espace aux arts visuels et favorise la spécialisation de la critique au Québec. Catherine Voyer-Léger, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁹ Cette couverture exclut l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*, mais inclut trois articles au sujet de *Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone*.

¹⁴⁰ Il s'agit des critiques en arts visuels Jérôme Delgado et Nicolas Mavrikakis.

le territoire et Sakahàn. Notons cependant que pour ce qui est de l'exposition *Beat Nation* qui a circulé dans l'ensemble du Canada, seuls les documents relatifs à la diffusion montréalaise ont été retenus pour un total de dix-sept articles. Somme toute, les magazines spécialisés en arts visuels n'accordent pas un suivi substantiel et régulier aux manifestations d'art contemporain autochtone de notre corpus et n'encouragent donc pas une réflexion à long terme sur le sujet. En outre, certains silences demeurent. Ainsi, le réputé magazine québécois *esse : arts + opinions* voué à l'art actuel n'a publié aucun commentaire d'exposition ni d'article en lien avec notre objet d'étude. Depuis leur dossier spécial « Amérindie » paru en 2002, seulement trois articles se consacrent à l'art contemporain autochtone, dont deux sont publiés en 2014¹⁴¹. Finalement, hors du champ artistique, un autre silence se fait remarquer du côté de la revue *Recherches amérindiennes au Québec*. Malgré l'envergure de certains événements d'art contemporain autochtone, tels que l'exposition *Sakahàn*, aucun article n'aborde les enjeux de la culture autochtone contemporaine au Québec ou au Canada depuis la parution d'un dossier spécial en 2003 : « Quand les autochtones expriment leur dépossession. Arts, lettres, théâtre... »¹⁴². Ces absences peuvent s'interpréter de diverses manières, mais rendent compte d'une certaine complexité à traiter des enjeux artistiques, sociaux, politiques et idéologiques inhérents à la présentation d'expositions collectives à thématique ethnique.

¹⁴¹ En 2010, le magazine *esse : arts + opinions* publie « Danser avec le Berdache de Kent Monkman : Pour danser autrement » rédigé par Ariane De Blois (n° 68, hiver 2010) ; en 2014 il publie « Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec » rédigé par Aseman Sabet (n° 81, printemps-été 2014) et « La spectacularisation dans l'art actuel autochtone » rédigé par Jean-Philippe Uzel (n° 82, automne 2014). Entre temps, deux articles abordent, parmi d'autres sujets le travail d'artistes autochtones : « Les labours (labors) de l'art relationnel » par Marie-Josée Lafortune (n° 73, automne 2011) traite de l'art relationnel en incluant le travail de Rebecca Belmore et « The Great Canadian Art Exportation: Oh, Canada and the Myth of the White North » par Natasha Chaykowski (n° 79, automne 2013), commentaire d'une exposition incluant des artistes autochtones.

¹⁴² « Quand les autochtones expriment leur dépossession. Arts, lettres, théâtre... », *Recherches amérindiennes au Québec*, n° 3, volume XXXIII, 2003, sous la direction de Basma El Omari.

2.1.2 Médias autochtones

D'autre part, la couverture autochtone de ces cinq expositions collectives étonne. En effet, il appert que ce type d'évènements attire peu les médias autochtones puisque seulement six des 59 articles recensés proviennent de ces publications. *La Loi sur les Indiens revisitée* inspire à elle seule quatre articles dans le cadre de ces publications autochtones, appuyée par sa diffusion dans les musées autochtones régionaux¹⁴³. Aucun média autochtone n'a donc couvert *Baliser le territoire*, ni *Akakonhsa' : Fabuleux Dédoulements* et un seul article s'attarde respectivement à *Beat Nation* et à *Sakahàn*. En tant que journaux régionaux, les faibles moyens économiques de ces publications peuvent expliquer cette retenue. Peut-être devons-nous toutefois interpréter ce silence par le fait que ces évènements n'interpellent pas, ou peu, la communauté médiatique autochtone en ce qu'ils s'adressent au public allochtone. À cet effet, certains commentateurs dénotent un ton pédagogique à ces expositions qui attesterait d'un exercice de communication avec le public allochtone, davantage qu'avec le spectateur autochtone. *Sakahàn* serait, par exemple, un moteur de transformation positif pour les relations entre autochtones et allochtones, et ce, par la voie d'une sélection d'œuvres qui déconstruisent des stéréotypes et proposent de nouvelles identités autochtones. À cet effet, Peter Simpson du *Ottawa Citizen* considère que l'exposition transforme les présupposés allochtones : « *It's almost impossible to imagine how any person could go through this exhibition and not come out with a profoundly changed view of what is "indigenous art" in the world today, and by extension, what are indigenous people*¹⁴⁴ ».

¹⁴³ Deux journaux autochtones commentent la diffusion montréalaise, soit *The Eastern Door* (Mohawks, Kahnawake) et *The Nation* (Crie de la Baie James), alors que l'Innuvelle (pour les autochtones francophones, basé à Sept-Îles) couvre la présentation d'Odanak et le *Windspeaker* (magazine autochtone canadien basé à Edmonton) celle de Wendake.

¹⁴⁴ Peter Simpson, « An eye-opening triumph : Spectacular exhibit shatters preconceptions about aboriginal art », *The Ottawa Citizen*, (16 mai 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1352247343?accountid=14719>

2.1.3 Spécialisation des auteurs

Alors que nous observons une certaine récurrence parmi les intervenants actifs dans la production des expositions collectives, la couverture médiatique n'abonde pas dans le même sens : quarante-six auteurs se partagent la rédaction des cinquante-neuf articles. Peu d'entre eux apportent donc un regard continu sur le phénomène et il s'avère ainsi difficile d'identifier un positionnement précis, ou l'évolution de celui-ci dans leurs propos. Cette situation souligne par le fait même qu'aucun d'entre eux ne se spécialise dans le domaine de l'art contemporain autochtone et qu'aucune publication n'affecte un auteur ou un journaliste explicitement pour couvrir ce champ de l'art. De plus, la plupart de ces auteurs réfèrent dans leur article au discours de l'art contemporain occidental au détriment des théories autochtones sur l'art et plusieurs se contentent de paraphraser les énoncés des commissaires ou réitèrent des généralités convenues, telles que la relation entre la tradition autochtone et la pratique contemporaine présente au sein des œuvres. Si la critique peut être un « facteur de changement des mentalités ¹⁴⁵ », elle peut également reconduire des concepts maintes fois admis.

Ces auteurs s'inscrivent dans un contexte qui remet à l'ordre du jour les enjeux autochtones depuis à peine quelques années, considérant un certain mutisme sur le sujet depuis la crise d'Oka en 1990. La période concernée par ce projet d'étude rend aussi compte de transformations de l'identité autochtone, entre autres par la voie d'une urbanisation croissante, qui se doit d'être assimilée par les allochtones. Malgré ce constat concernant le manque de spécialisation des auteurs, six d'entre eux démontrent une compréhension des enjeux autochtones, apportent une rigueur intellectuelle ou adoptent une approche d'historien de l'art qui contribue au débat

¹⁴⁵ Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 18.

artistique¹⁴⁶. Parmi ceux-ci, Wanda Nanibush et Richard William Hill participent à la discussion sur le plan théorique selon une perspective autochtone.

2.1.4 *La Loi sur les Indiens revisitée* : politique avant tout

La couverture médiatique de *La Loi sur les Indiens revisitée* s'avère la moins spécialisée de l'ensemble du corpus. Parmi les ouvrages consacrés aux arts visuels, seul le webzine *Punctum arts visuels* publie en ses pages virtuels un article sur le sujet et les critiques en arts visuels du *Devoir* et de *La Presse* ne relatent pas l'évènement. La portée politique de l'exposition expliquerait-elle cette carence? Force est d'admettre que le volet historique et politique prend largement le dessus sur la portée artistique de la présentation dans l'ensemble de cette réception. Par contre, tel que mentionné précédemment, *La Loi sur les Indiens revisitée* retient davantage l'attention des médias autochtones que les autres expositions. Notons toutefois l'inégalité de la rigueur journalistique de ces articles alors que Marie White du *Windspeaker* se contente de rapporter les propos du commissaire publiés préalablement dans le catalogue de l'exposition et que Chantal Potvin de *l'Immuvelle* résume les *curriculum vitae* des artistes. Préoccupée par le sujet autochtone, cette presse ne compte pas en ses rangs de spécialiste en art. Pour l'hebdomadaire *Eastern Door*, par exemple, c'est le journaliste et éditeur Steve Bonspiel qui se charge de commenter l'exposition. D'autre part, dans l'ensemble des auteurs consultés, seuls John Pohl de *The Gazette* et Claude Chevalot de *Punctum arts visuels* pratiquent la critique en arts visuels de manière professionnelle.

Nous retrouvons dans cette fortune critique un article issu d'une tribune du Parti communiste révolutionnaire, le journal *Drapeau Rouge*. Si le texte ne témoigne pas d'une spécialisation en arts visuels, l'auteure démontre une connaissance du sujet

¹⁴⁶ Il s'agit de Chloë Charce, Bryne McLaughlin, Richard William Hill, Wanda Nanibush, Michael Davidge et Anne-Marie Bouchard.

autochtone en référant par exemple aux ceintures de wampum dans son analyse du travail de Nadia Myre, *Étude sur la propriété, l'utilisation et le territoire en relation à l'article 19 de la Loi sur les Indiens : lots concédés 1, 2, 3 et 4* (2009) et en situant le contexte colonial entourant la production autochtone. Il apparaissait ainsi pertinent d'en relever la présence, et ce, malgré le positionnement fondamentalement politique du journal.

2.1.5 *Baliser le territoire* : l'artistique s'impose

Toute proportion gardée, la fortune critique de *Baliser le territoire* démontre le plus haut taux de spécialisation sur le plan artistique. En effet, les huit auteurs des huit documents recensés sont spécifiquement responsables de la couverture des arts visuels pour leur tribune respective ou détiennent une formation en ce sens (histoire de l'art ou arts visuels). Pour cette raison, les problématiques sociopolitiques inhérentes au contexte autochtone, bien qu'elles soient évoquées, n'outrepassent pas les enjeux artistiques de l'exposition, comme c'est le cas pour *La Loi sur les Indiens revisitée*. Cependant, à l'instar de l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements*, *Baliser le territoire* n'obtient aucune couverture autochtone.

Dans l'ensemble des textes recensés, un seul se démarque par une analyse soutenue : « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire » rédigé par l'historienne de l'art et artiste Chloë Charce et publié par le magazine *ETC*. Puisque l'article s'insère dans un dossier spécial sur le spirituel dans l'art, l'auteure interroge cette thématique en regard des expositions *Baliser le territoire* et *Meditations on Black Lake*¹⁴⁷. Charce considère que les œuvres de l'exposition permettent aux artistes de s'affirmer sur le plan identitaire en prenant appui sur leur histoire individuelle ou leur réécriture personnelle de l'histoire. Elle rappelle le contexte

¹⁴⁷ *Meditations on Black Lake* est une exposition monographique de Nadia Myre tenue à la Galerie Art Mûr, à Montréal, du 3 mars au 21 avril 2012.

colonial dans lequel s'élaborent ces constructions identitaires et réfère à la notion de « territoire imaginaire » proposée par Guy Sioui Durand pour en situer le lieu : « C'est en redéfinissant leur propre histoire que ces artistes signent une sorte de territorialité imaginaire, où le spirituel peut aussi rejoindre le politique et devenir le véhicule de l'identité¹⁴⁸ ». Chloë Charce détient par ailleurs une connaissance spécifique de l'art contemporain autochtone développée lors de la rédaction de son mémoire en histoire de l'art portant sur le travail de femmes artistes autochtones¹⁴⁹.

2.1.6 *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* : faible reconnaissance

Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements récolte la plus mince réception critique de ce corpus. Seulement quatre articles ont pu être recensés, dont deux n'affichent qu'une présentation générale de l'évènement sans marque d'appréciation ou de commentaire. Publiés dans le journal *Le Devoir* et le tabloïd *24 H Montréal*, ces textes rédigés par les journalistes généralistes Caroline Montpetit et Agnès Chapsal se limitent à rapporter les propos du commissaire Guy Sioui Durand. Il en est de même pour la journaliste et critique de cinéma indépendante Yvette Mbogo qui fait paraître un article sur l'exposition dans le magazine web *Afriquebec* centré sur les cultures africaines et autochtones au Québec dans lequel elle réinterprète l'énoncé du commissaire en y ajoutant tout de même une part d'appréciation critique. De plus, l'article paru dans le magazine *Vie des Arts*, s'il va au-delà de la paraphrase, présente des lacunes quant à l'analyse des œuvres et de l'ensemble de l'exposition, et ce, malgré la spécialisation en art de son auteur, André Seleanu. Ainsi, nous retenons principalement de cette couverture médiatique l'absence d'interventions rigoureuses,

¹⁴⁸ Chloë Charce, « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », p. 25.

¹⁴⁹ Chloë Charce, « Entre-deux mondes: métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore, ou, Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 174 p. Récupéré de Récupéré de <http://accesbib.uqam.ca/cgi-bin/bduqam/transit.pl?&noMan=25198036>

de commentaires spécialisés dans le domaine des arts visuels et de perspective autochtone, et ce, malgré la présence d'artistes de renom tels que Nadia Myre, Norval Morrisseau et Kent Monkman.

L'envergure de l'exposition et l'importance du lieu de diffusion comme agent de légitimité sont incomparables à des événements comme *Beat Nation* et *Sakahàn*. Or, quelques rapprochements techniques s'observent en regard de *La Loi sur les Indiens revisitée* qui reçoit, somme toute, une plus grande attention médiatique. La faiblesse de cette couverture soulève des questions. Le lieu de diffusion, la Maison de la culture Frontenac, serait-il en cause? Présenté dans un musée ou une galerie d'art reconnus, l'événement aurait-il reçu une meilleure couverture? À titre comparatif, nous remarquons que l'exposition monographique *Nadia Myre : œuvres multidisciplinaires* présentée à la Maison de la culture Marie-Uguay¹⁵⁰ n'obtient aucune reconnaissance de la part de médias officiels, mais seulement un article mineur et ce, malgré la réputation positive de l'artiste¹⁵¹. Du côté des expositions collectives non autochtones, *Identité et contrastes* diffusée à la Maison de la culture Frontenac ne récolte que deux mentions de la part de critiques d'art reconnus, soit Éric Clément du quotidien *La Presse* et Jérôme Delgado du *Devoir*. Ceux-ci n'abordent toutefois que brièvement l'exposition dans leur article qui relate plutôt l'ensemble de l'événement *20-40/Rencontres culturelles Québec-Montréal*¹⁵². Ces deux exemples nous portent à penser que le lieu de diffusion d'une exposition influence l'intérêt, ou le désintérêt dans ce cas-ci, des critiques d'art. Nous présumons aussi que les ressources économiques de ces centres culturels ne permettent pas une

¹⁵⁰ Exposition présentée du 27 janvier au 17 mars 2013.

¹⁵¹ Anonyme, « Les broderies et tissages de Nadia Myre », *La Voix pop Sud-Ouest*, (28 janvier 2013). Récupéré de <http://www.nouvelleshebdo.com/section/2013-01-28/article-3165123/Les-broderies-et-tissages-de-Nadia-Myre/1>

¹⁵² L'exposition *Identité et contrastes* se tient du 16 octobre au 24 novembre 2013 à la Maison de la culture Frontenac et regroupe sept artistes de la relève travaillant dans la ville de Québec. Elle s'insère dans l'événement *20-40/Rencontres culturelles Québec-Montréal* qui rassemble des organismes culturels originaires de la ville de Québec.

publicisation généreuse de leurs présentations. Outre cette hypothèse concernant le lieu de diffusion, nous supposons également que la formule historiographique employée par le commissaire puisse freiner les élans des critiques davantage intéressés par la nouveauté artistique.

2.1.7 *Sakahàn* : absence internationale

Sakahàn bénéficie de la couverture critique la plus étoffée sur le plan du contenu, puisque dix des vingt intervenants se spécialisent dans le domaine des arts visuels. Parmi eux, deux auteurs apportent une perspective autochtone sur l'exposition. Wanda Nanibush et Richard William Hill offrent une réflexion sérieuse sur l'art contemporain autochtone en intégrant à leur analyse des enjeux théoriques complexes, soit l'usage d'une stratégie essentialiste par les organisateurs des expositions collectives à thématique autochtone et la catégorisation de cette production artistique.

Nul doute que l'envergure de l'évènement et le lieu de diffusion influencent cette réception. Cependant, malgré la présence d'artistes internationaux et l'insistance des organisateurs à valoriser l'internationalité de la présentation, peu de textes outrepassent les frontières du Québec et de l'Ontario, et ce, malgré le mandat national de l'établissement muséal¹⁵³. La revue française *L'œil* publie un bref topo de l'historienne de l'art Bénédicte Ramade sur le sujet, le magazine néo-zélandais *Art New-Zeland* en fait mention lors d'une entrevue avec l'artiste Brett Graham¹⁵⁴, la revue australienne *Artlink* propose un commentaire de l'évènement et le magazine manitobain *Border Crossings* s'intéresse à l'exposition le temps d'un article de l'artiste et commissaire Michael Davidge. Nos limites linguistiques ne permettent pas de juger de la totalité de la couverture internationale de l'exposition. Considérant la

¹⁵³ Voir tableau en Annexe 7.

¹⁵⁴ Comme il ne s'agissait pas directement d'un commentaire de l'exposition, cet article ne participe pas à notre recension.

présence d'artistes autochtones de Taiwan, d'Inde et de Norvège, certains articles ont pu être rédigés localement, mais force est de constater que *Sakahàn* n'a pas reçu l'accueil international souhaité. Une déficience sur le plan de la mise en marché ne peut que partiellement expliquer ce silence. En somme une contradiction opère entre la spécialisation de cette fortune critique et l'absence de certains joueurs, tels que la presse internationale et les médias autochtones puisque seul le magazine crie *The Nation* dresse un portrait de l'exposition¹⁵⁵.

2.1.8 *Beat Nation* : le contexte sociopolitique au-delà de l'artistique

Beat Nation compte une fortune critique aussi généreuse que celle de *Sakahàn* sans toutefois atteindre son niveau de spécialisation. L'envergure de l'exposition, l'importance de l'institution comme lieu de légitimation officielle, le parcours précédant sa diffusion montréalaise et la réception positive des autres versions de l'évènement ont pu encourager cette couverture médiatique. Neuf des dix-sept articles recensés proviennent de la presse généraliste, dont une publication autochtone, soit le journal hebdomadaire *Eastern Door* de Kahnawake. Seulement cinq textes ont été prélevés dans des magazines spécialisés dans le domaine des arts : *Vie des Arts, Etc* (Québec), *Aesthetica* (Angleterre) et *Art Papers* (États-Unis). S'ajoute à cela un court topo dans le magazine français *L'œil*, un article de fond dans la revue socio-progressiste *Relations* et un commentaire dans le magazine web culturel *Cult#MTL*. Notons que toute proportion gardée, l'exposition reçoit un meilleur accueil sur le plan international que *Sakahàn*.

Pour l'ensemble des auteurs, peu d'entre eux démontrent une connaissance ou une compréhension approfondie de la production artistique autochtone. Sans détenir une

¹⁵⁵ Christine Rigby, « Indigenous art sparks interest at the National Gallery », *The Nation*, (8 mars 2013). Récupéré de <http://www.nationnews.ca/sakahàn/>

spécialisation en arts visuels, quelques auteurs font toutefois preuve d'une compréhension adéquate de la situation autochtone au Canada. Parmi ceux-ci, mentionnons Odile Tremblay du *Devoir* qui, précédant sa carrière de journaliste, a œuvré auprès d'un organisme autochtone (le Conseil attikamek-montagnais), l'anthropologue Paul Wattez qui participe au *Groupe de recherche en anthropologie sur les autochtones du Québec* (GRAAQ) et Steve Bonspiel, journaliste du *Eastern Door* de Kahnawake qui présente un point de vue autochtone sur le sujet. Finalement, l'historienne de l'art Anne-Marie Bouchard démontre une rigueur intellectuelle en abordant le sujet non pas en spécialiste des questions autochtones, mais selon une perspective sociologique. Elle introduit ainsi dans son commentaire les concepts d'agentivité, d'intersectionnalité et d'altérité fort présents dans la théorisation de la production artistique autochtone contemporaine. De plus, l'article de Bouchard constitue la seule voix véritablement critique de l'exposition, si ce n'est de l'ensemble du corpus¹⁵⁶.

2.1.9 Enjeux de la réception: dialogue avec Nancy Marie Mithlo

Pour l'ensemble de cette fortune critique dédiée aux expositions collectives de notre corpus d'étude, il ressort une carence dans l'analyse esthétique des présentations, un manque de spécialisation en regard de la production artistique contemporaine autochtone et un intérêt marqué pour les enjeux sociopolitiques qui l'entourent. Ces éléments confirment les propos de l'historienne de l'art d'origine apache Nancy Marie Mithlo publiés dans l'article « The First Wave...This Time Around ».

Dans le premier volet de son article, Mithlo insiste sur l'importance de considérer le contexte sociopolitique afin de comprendre et d'évaluer l'art contemporain

¹⁵⁶ Notons que Wanda Nanibush et Richard William Hill adoptent également une rhétorique critique dans leur analyse de l'exposition *Sakahàn* en interrogeant, pour la première, l'homogénéisation de l'art autochtone provoquée par l'internationalisation et, pour le second, en remettant en question l'usage d'une stratégie essentialiste.

autochtone; elle réfère ici particulièrement au processus de colonisation propre à l'histoire américaine. À son avis, négliger le contexte ne permet pas de rendre justice à ces œuvres, tant sur le plan moral qu'esthétique, puisque celui-ci s'avère intimement lié à la production artistique ainsi qu'au développement de la carrière des artistes. La grille d'analyse universaliste se fondant uniquement sur des critères formels apparaît à ses yeux comme un cadre limitatif dans l'étude de l'art contemporain autochtone. En revanche, elle ne prétend pas qu'il faille analyser l'art autochtone uniquement d'un point de vue politique. Elle affirme que d'après une perspective autochtone, la maîtrise de connaissances complexes s'avère nécessaire dans la réalisation d'objets culturels signifiants et que si la beauté de la forme est importante, le message qu'elle contient est quant à lui vital. En ce sens, les connaissances et la mémoire que contient l'objet culturel se voient valorisées au-delà de ses qualités esthétiques et de sa fonctionnalité. Le commissaire d'origine mohawk Steven Loft adhère aux propos de Mithlo et affirme qu'en « [...] lisant les œuvres d'artistes autochtones, il faut toujours avoir à l'esprit la position des artistes en tant que créateur, interprètes, traducteurs et fournisseurs d'une épistémologie culturelle propre¹⁵⁷ ».

L'analyse de la couverture médiatique de notre sujet d'étude révèle une insistance à traiter des enjeux sociaux entourant la situation autochtone actuelle. Pour les dernières expositions, c'est-à-dire *Sakahàn* et *Beat Nation*, notons que les manifestations du mouvement *Idle No More* et la récente grève de la faim de Theresa Spence ont pu influencer les commentateurs dans leurs écrits. De plus, la couverture de ces événements artistiques par des journalistes non affectés au domaine des arts visuels ouvre la voie à des analyses sociales et politiques au détriment des propositions artistiques des expositions. Une nuance se doit tout de même d'être

¹⁵⁷ Steven Loft « Réflexions sur vingt ans d'art autochtone », *Les cahiers de la fondation Trudeau*, vol. 4, n° 8, Montréal, Fondation Trudeau, 2012, p. 37. Récupéré de http://www.fondationtrudeau.ca/sites/default/files/u5/reflexions_sur_vingt_ans_dart_autochtone_-_steven_loft.pdf

apportée quant à ce traitement du contexte sociopolitique. Les commentateurs abordent effectivement les difficultés sociales et la marginalité autochtone, mais sans nécessairement en identifier les origines, soit le contexte colonial et l'objectif d'assimilation qui lui est intrinsèque¹⁵⁸. La matrice coloniale étant toujours active au Canada, elle semble d'autant plus difficile à identifier pour les allochtones. L'amnésie historique perdure au détriment d'une compréhension complète du contexte entourant la production artistique autochtone contemporaine. De ce point de vue, l'importance accordée à la contextualisation dans l'analyse de la création autochtone telle qu'évoquée par Mithlo n'est que partiellement mise en application dans le cadre de cette fortune critique. Nier le colonialisme là où il s'active encore revient à en reconduire les principes d'assimilation.

En ce qui concerne l'analyse esthétique des expositions du corpus, nous remarquons que la plupart des articles sont de l'ordre du descriptif et se limitent à l'identification des thématiques de l'exposition. Les auteurs abordent peu, ou aucunement les démarches des artistes ou les recherches formelles évoquées par les commissaires. L'auteure Catherine Voyer-Léger en arrive aux mêmes conclusions alors qu'elle constate que la critique québécoise en matière d'art et de culture se réduit généralement au traitement thématique des oeuvres au détriment du discours esthétique qu'elles véhiculent¹⁵⁹. La formule collective de ces expositions et l'espace de publication restreint de la presse généraliste n'encouragent pas le développement d'une étude approfondie des démarches individuelles, mais peu d'auteurs s'attardent à commenter ou à critiquer le regroupement des œuvres sur le plan esthétique. En fait, les principaux questionnements d'ordre esthétique récurrents au sein de cette couverture reposent sur la relation de cette production avec les préceptes de l'art contemporain occidental : en quoi ces expositions rejoignent elles, ou non, la

¹⁵⁸ Selon notre décompte, seulement 17 des 59 articles font mention du colonialisme au Canada.

¹⁵⁹ Catherine Voyer-Léger, *op. cit.*, p. 85-86.

catégorie de l'art contemporain occidental. Ce constat confirme la persistance de la grille d'analyse universaliste déplorée par Mithlo.

Dans le second volet de son article, Nancy Marie Mithlo interroge le manque de spécialisation vis-à-vis l'art contemporain autochtone¹⁶⁰. En raison du manque d'infrastructures pour une appréciation intellectuelle de la production amérindienne, du désintérêt des critiques officielles qui n'osent s'aventurer dans le terrain inconnu qu'est l'art autochtone et de l'association de l'art amérindien avec le commerce et l'artisanat, la presse néophyte a exercé, selon Mithlo, un pouvoir inhabituel dans l'évaluation des beaux-arts amérindiens. Cette presse non spécialisée qui couvre les événements d'art autochtone dessert selon elle l'élaboration d'une fortune critique sérieuse qui permettrait d'élargir les réflexions en ce domaine. De plus, elle regrette que ces sources deviennent par la suite des références de première ligne pour les chercheurs académiques. Cette situation prive l'art autochtone d'une légitimation par les acteurs officiels du champ de l'art.

Or, comme nous l'avons vu, des quarante-six auteurs qui composent la fortune critique des cinq présentations du corpus, seulement six apportent une perspective intellectuelle et critique sur le sujet en adressant des enjeux inhérents à la production autochtone dans des articles qui permettent par leur longueur de développer une pensée rigoureuse et argumentée. Des cinquante-neuf articles recensés, dix-neuf proviennent de publications consacrées aux arts visuels, la balance provenant de la presse généraliste ou d'organes divers, tels qu'un magazine sociologique ou des publications dédiées à l'ensemble des événements culturels. En outre, hormis

¹⁶⁰ Mithlo exclut dans ce cas-ci le domaine du marché de l'art amérindien, puisqu'une documentation technique démontrant la valeur marchande des objets d'art autochtone existe dans le milieu des collectionneurs, mais celle-ci a pour objectif de valider les investissements de ces derniers, et non pas de faire avancer les connaissances ou la reconnaissance de cette production sur le plan intellectuel et académique. Nancy Marie Mithlo, *op. cit.*, p. 22.

quelques exceptions, peu d'auteurs de cette couverture médiatique démontrent une connaissance des traditions culturelles autochtones qui s'insèrent dans les œuvres présentées par les expositions. À titre d'exemple, seule la journaliste Mireille Lacasse du journal *Drapeau Rouge* réfère aux ceintures de wampum lorsqu'elle aborde le travail de perlage de Nadia Myre exposé dans *La Loi sur les Indiens revisitée*¹⁶¹.

Ce constat rejoint également l'insistance de plusieurs auteurs à adopter une approche sociologique et non esthétique dans l'analyse de ces expositions. S'il a inspiré les journalistes généralistes à traiter de ces événements, le contexte des cinq dernières années dans lequel s'insère les manifestations d'*Idle No More* et la Commission de vérité et réconciliation du Canada demeure toutefois discret puisque seulement six articles les évoquent directement. Les commentateurs mettent plutôt l'accent sur les conditions de vie des autochtones, sur la lutte pour la survie de leur culture et présentent l'exposition comme une tribune où s'active cette lutte. Odile Tremblay, par exemple, critique cinéma du journal *Le Devoir*, considère leur art comme une « arme de dénonciation massive » en raison de leur situation minoritaire et marginale. La journaliste ne traite pas de l'aspect esthétique de l'exposition *Beat Nation*, mais plutôt du contexte de marginalité des autochtones et du rapport à l'altérité¹⁶². Cette approche peut s'associer au mandat des journalistes et auteurs qui ne sont pas tous affectés au domaine des arts visuels. En effet, plusieurs articles sont signés de la main de journalistes généralistes, autochtones ou allochtones, d'anthropologues, ou de journalistes culturels. Les écrits de la réception insistent sur le contexte sociopolitique autochtone canadien qui se reflète inmanquablement dans cette production artistique. L'exposition peut ainsi devenir un prétexte pour aborder le sujet autochtone dans sa

¹⁶¹ Mireille Lacasse, « L'insoumission des artistes autochtones », *Drapeau rouge*, n° 86, octobre 2009. Récupéré de <http://www.pcr-rcp.ca/fr/1842>

¹⁶² Odile Tremblay, « Sous les ailes de l'oiseau-tonnerre », *Le Devoir*, En ligne, (19 octobre 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/390251/sous-les-ailes-de-l-oiseau-tonnerre>

sphère sociale. À l'inverse, l'importance du contexte sociopolitique lié à ces expositions peut-elle freiner l'intérêt des critiques spécialisés dans le domaine des arts visuels ? Quoi qu'il en soit, nous constatons des carences dans la fortune critique à l'égard d'une connaissance spécifique de l'art contemporain autochtone et d'une analyse globale du contexte de production qui l'entoure. Les faiblesses de cette fortune critique remettent en question sa pertinence en tant que lieu de légitimation. La validation (ou non) de cette production s'avère interrompue par ces manquements. Cette situation souligne la nécessité que se développe une expertise en ce domaine et que celle-ci soit dirigée par et vers une perspective autochtone de l'art. Nous remarquons tout de même dans l'ensemble quelques thématiques qui émanent du discours de la réception en relation avec les énoncés muséographiques des expositions. Nous examinerons sous peu trois angles d'analyse dans lesquels sont identifiées les positions des deux parties, à commencer par l'énonciation et la reconnaissance d'une proposition identitaire évoquée par l'ensemble des expositions collectives étudiées.

2.2 L'exposition collective : lieu d'affirmation identitaire

« L'art a pour fonction sociale essentielle la définition du moi collectif - et sa redéfinition en fonction de l'évolution de la collectivité ¹⁶³ »

La citation en exergue est tirée de l'article « Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et *Magiciens de la Terre* » qui traite des risques d'un universalisme globalisant dans la présentation à grande échelle d'œuvres d'origines culturelles distinctes. D'emblée, selon son auteur, le critique et historien de l'art Thomas McEvilley, l'exposition est une « [...] tentative rituelle de rassemblement d'une

¹⁶³ Thomas McEvilley, « Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre" », *Magiciens de la terre*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national d'art moderne du 18 mai au 14 août 1989, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 20.

communauté autour d'une définition d'elle-même [...] ¹⁶⁴». Les expositions collectives de ce corpus n'échappent pas à ce constat et constituent des lieux où s'affirme une identité autochtone actualisée. L'exposition devient également un espace de réflexion quant à ces propositions identitaires qui se voient, dans le cas de notre corpus, validées par le discours de la réception. Certaines déclarations vont clairement en ce sens : pour Steve Bonspiel, journaliste autochtone pour le compte du *Eastern Door*, *Beat Nation* constitue effectivement une démonstration pour les allochtones de l'identité autochtone actuelle et le critique d'art Andrew Forster le confirme dans le magazine américain *Art Papers* en affirmant que cette nouvelle génération d'artistes présentée dans *Beat Nation* propose de nouvelles identités hybrides propres au contexte actuel en alliant autochtonie, urbanité, hip hop et beaux-arts ¹⁶⁵.

2.2.1 Identité : entre l'individuel et le collectif

Bien qu'elles soient regroupées, ces propositions identitaires fonctionnent également sur le plan individuel. À cet effet, trois des cinq expositions insistent sur cette individualité en mettant de l'avant l'expérience personnelle des artistes vis-à-vis des impacts du colonialisme. *La Loi sur les Indiens revisitée*, par exemple, souligne les impacts individuels de la loi sur le parcours des artistes. *Baliser le territoire* présente, entre autres, le travail de Greg Staats (*dark string repeat*, 2010) dans lequel l'artiste partage sa méconnaissance de la langue mohawk et son malaise identitaire qui en découle. Finalement, en ce qui concerne *Sakahàn*, la souplesse des organisateurs en regard d'une auto-identification de l'identité autochtone comme critère de sélection

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁵ Steve Bonspiel, « New exhibition allows creativity to flow over wide range », *Eastern Door* (Kahnawake), (1 novembre 2013), p. 16. Andrew Forster, « Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture », *Art Papers*, vol. 38, n° 1, janvier-février 2014, p. 60. Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1625535752?accountid=14719>

rejoint cette perspective individuelle en ce que chacun revendique à sa façon sa propre appartenance culturelle et son expérience personnelle du colonialisme.

Du côté de la réception, l'individualité de ces propositions identitaires est particulièrement reconnue dans le cadre de l'exposition *Baliser le territoire*. Claire Moeder, par exemple, critique d'art pour le magazine web *Rats de ville* stipule que si l'évènement « [...] ouvrait la voie à une forte revendication identitaire¹⁶⁶ », il ne résulte pas en un portrait collectif. L'approche est selon elle plus subtile en ce qu'elle aborde des thèmes connexes à la question identitaire (perte de langage et de territoire). Pour Chloë Charce, auteure d'un article dans le magazine *ETC*, les artistes de l'exposition proposent une affirmation identitaire qui s'appuie sur leur histoire individuelle ou leur réécriture personnelle de l'histoire. « Les artistes présenté-es se donnent le pouvoir de se définir et de circonscrire leur identité dans un désir de partager avec nous leur propre récit¹⁶⁷ ». En misant sur l'expérience individuelle du colonialisme et sur l'intimité des questions identitaires, Nadia Myre éloigne l'exposition d'un portrait monolithique des autochtones et elle diminue par le fait même les possibilités d'une perception essentialiste de *Baliser le territoire*. Rien ne nous indique toutefois dans le discours de la réception que les autres expositions furent perçues comme des exercices d'essentialisme ou en tant que proposition identitaire monolithique. La réception critique reconnaît l'aspect personnel des propositions artistiques mis de l'avant par les commissaires de *La Loi sur les Indiens revisitée* et de *Sakahàn*. Le projet de Nadia Myre se démarque néanmoins par une plus forte reconnaissance de l'individualité de cette affirmation identitaire.

¹⁶⁶ Claire Moeder, « Baliser le territoire : en terre inconnu », *Rats de Ville*, 3 février 2012. Récupéré de <http://ratsdeville.typepad.com/ratsdeville/2012/02/claire-moeder-sur-baliser-le-territoire.html>

¹⁶⁷ Chloë Charce, *op. cit.*, p. 25.

2.2.2 Affirmation identitaire et résistance

Bien que Thomas McEvelley propose une définition de l'exposition en des termes généraux, celles qui nous concernent se distinguent par l'expérience du colonialisme de ses intervenants. L'affirmation identitaire et culturelle répond donc dans ce cas-ci aux multiples tentatives d'assimilation de la part des autorités fédérales et fait preuve d'une forme de résistance. La commissaire Nadia Myre traite de cette résistance alors qu'elle insiste dans la présentation des artistes de *Baliser le territoire* sur la façon dont ils repoussent l'assimilation et contrent l'oubli¹⁶⁸. *Beat Nation* affiche également clairement cette position : « *If there is one thing that unites the artwork in this exhibition, it is the strong, positive affirmation of Aboriginal identity and culture in the midst of colonial projects* »¹⁶⁹.

La couverture médiatique constate également l'état de résistance envers l'assimilation qui se dégage des propositions commissariales. Lors de sa visite de l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* au Musée huron-wendat, la critique du magazine *Punctum arts visuels* Claude Chevalot perçoit la loi comme une tentative d'« [...] anéantissement de l'identité sous couvert de la légalité », mais les artistes répondent selon elle à cette menace en incarnant « l'expression de la résistance [...] »¹⁷⁰ dans laquelle elle reconnaît courage et dignité. La revue de presse de *Sakahàn* aborde l'évènement comme une prise de parole en regard de la survie et de la résistance autochtone en contexte colonial. Pour ce faire, le commissaire et artiste Michael Davidge (*Border Crossings*) s'appuie sur le concept de « survivrance » de Gerald Vizenor qui combine les notions de survie et de résistance, et assure une présence autochtone continue en opposition à la version stéréotypée et romantique de cette

¹⁶⁸ Nadia Myre, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁹ Kathleen Ritter et Tania Willard, *Beat nation : art, hip hop and Aboriginal culture*, Catalogue de l'exposition présentée à la Vancouver Art Gallery du 25 février au 3 juin 2012, Vancouver, Vancouver Art Gallery en collaboration avec la grunt gallery, 2012, p. 13.

¹⁷⁰ Claude Chevalot, « Nègre rouge d'Amérique, La Loi sur les Indiens revisitée, au Musée Huron-Wendat de Wendake », *Punctum arts visuels*, 2009. Récupéré de http://www.punctum-qc.com/art_musee_huron-wendat.html

identité¹⁷¹. Il considère que les commissaires de *Sakahàn* ont réussi, à différents registres, à communiquer ces notions de survie et de résistance par leur présentation muséale. Cependant, si ces auteurs reconnaissent la position de résistance des propositions artistiques et commissariales, peu d'entre eux en identifient la source, soit l'histoire coloniale canadienne et la persistance de son modèle qui régit encore aujourd'hui les relations entre autochtones et autorités gouvernementales.

2.2.3 Communauté de goût

Toujours selon l'historien Thomas McEvelley, « L'art a pour fonction sociale essentielle la définition du moi collectif [...] » et l'exposition « [...] active ce pouvoir de définition et le canalise [...] »¹⁷². Ce processus s'articule autour d'une « communauté de goût » qui valide ces propositions identitaires. Une telle communauté émerge de notre échantillon : artistes, commissaires et auteurs s'entrecroisent au fil des projets. Notons à cet effet la participation de Nadia Myre à quatre des cinq événements mentionnés (dont une en tant que commissaire), les artistes Sonny Assu, Kent Monkman, Maria Hupfield et Nicholas Galanin qui se retrouvent dans trois de ces expositions, Guy Sioui Durand présent à titre d'auteur pour *La Loi sur les Indiens revisitée* et de commissaire pour *Akakhonhsa' : Fabuleux dédoublements*, Tania Willard en tant qu'artiste pour *Baliser le territoire* et commissaire pour *Beat Nation* et finalement le commissaire de *Sakahàn*, Greg A. Hill dont le travail était exposé lors de *Baliser le territoire*. Ces croisements témoignent de la prépondérance et de l'autorité de certains intervenants dans la validation d'une affirmation identitaire et culturelle autochtone lors de la période concernée par ce projet. La présence répétée de certains agents qui résulte en une « communauté de goût » rend aussi compte de la formation d'un champ artistique spécifique dans lequel certains intervenants détiennent un « poids fonctionnel » particulier. Ce statut, cette

¹⁷¹ Michael Davidge, « Sakahàn, International Indigenous Art », *Border Crossings*, vol. 32, n° 4, décembre 2013, p. 84.

¹⁷² Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 20.

légitimité, s'acquiert, entre autres, par la reconnaissance des pairs dont il est ici question. L'ensemble participe à la construction de la structure du champ intellectuel, dans ce cas-ci, celui de l'art contemporain autochtone ¹⁷³.

La réception participe également à la validation de cette « communauté de goût » et de son message identitaire. Comme l'affirme l'anthropologue Jacqueline Bouchard, « [...] le pouvoir de se définir par le biais de l'art consiste entre autres à construire des identités, à les représenter et à négocier ensuite cette représentation ¹⁷⁴ ». Pour devenir effective, ces propositions identitaires doivent donc être entérinées par un groupe externe. La couverture médiatique tend à confirmer l'existence d'une autorité esthétique en accordant une attention particulière à certains joueurs. Le travail des artistes Kent Monkman, Rebecca Belmore, Nadia Myre et Nicholas Galanin bénéficie ainsi d'une couverture avantageuse, tant sur le plan de la quantité que de la qualité des mentions ¹⁷⁵. En revanche, la réception de ces cinq expositions collectives n'opère pas à la manière d'une communauté fidèle en raison du faible niveau de continuité parmi ses intervenants. De plus, les lacunes de cette fortune critique identifiées précédemment en font un lieu de validation incomplet. La communauté de goût responsable de la production d'un discours d'affirmation identitaire n'a donc pas l'occasion d'échanger de manière constante et rigoureuse sur ses propositions.

2.2.4 Identité et mondialisation

Le contexte de mondialisation dans lequel nous nous trouvons apporte une nouvelle signification à ces propositions identitaires qui ne se retrouvait pas, ou peu, dans le discours du *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67*. Dans le cadre du texte

¹⁷³ Pierre Bourdieu (1986), *op. cit.*, p. 886.

¹⁷⁴ Jacqueline Bouchard, « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 3, 1992, p. 147. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/015247ar>

¹⁷⁵ Pour l'ensemble de la couverture médiatique, Monkman reçoit 17 mentions, Belmore 15, Myre 14 et Galanin 12.

« Insoumission » publié dans le catalogue de l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*, Guy Sioui-Durand évoque la nécessité pour les autochtones de se « [...] doter d'une conscience élargie, planétaire ¹⁷⁶ », d'agir en collectivité dans cet univers hypermoderne et globalisant. Dans le discours promu par *Sakahàn : art indigène international*, les commissaires et l'historienne de l'art Jolene Rickard font part de l'importance pour les autochtones de s'organiser en un réseau international. Il s'agit pour Christine Lalonde de transformer les traditionnelles relations entre le centre et la périphérie culturelle et de repenser les frontières artistiques ¹⁷⁷. L'internationalisation d'un réseau de l'art autochtone va à l'encontre des tentatives d'assimilation politique et culturelle des pays colonisateurs envers les nations autochtones et répond à l'exclusion de cette production des institutions occidentales de diffusion qui avait cours jusqu'à tout récemment, quand elle n'est pas encore en vigueur en certains endroits. Cette marginalisation a favorisé l'intégration des artistes à un système de diffusion alternatif local (maisons de la culture, centres d'artistes, musées autochtones) ¹⁷⁸ qui s'est élargi au-delà des frontières à un dialogue entre autochtones. Cette internationalisation s'inscrit dans la vague de mondialisation favorisée par les développements technologiques et informatiques, mais elle agit aussi en résistance envers l'homogénéisation que sous-tend cette dernière. La valorisation de la particularité autochtone dans cet univers globalisant et uniforme, ou l'inscription du local dans le général, telle que présentée par l'auteure Jolene Rickard devient le principe fondamental de ce phénomène ¹⁷⁹.

D'autre part, le contexte de mondialisation dans lequel s'élaborent ces discours muséographiques tend, selon certains auteurs de la réception, à universaliser les problématiques identitaires autochtones et ce, même s'il ne s'agit pas d'un objectif clairement énoncé par le discours des expositions. Pour John K. Grande, critique d'art

¹⁷⁶ Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 36.

¹⁷⁷ Christine Lalonde, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁹ Jolene Rickard, *op. cit.*, p. 58.

pour le magazine *Vie des Arts*, les échanges interculturels, la technologie et les migrations, tous inhérents au contexte de mondialisation, défient les définitions conventionnelles des cultures autochtones qu'il associe à un enracinement dans un territoire spécifique¹⁸⁰. Or, cette mondialisation problématise selon lui l'ensemble de nos identités, et non pas uniquement celles autochtones. Il révèle, par le fait même, l'universalité des problématiques posées par *Sakahàn*, comme le fait la journaliste autochtone Christine Rigby pour le journal *The Nation* : « *Posing questions about identity, one's place in the world, the value of history and the impact of societal trauma, the artworks address questions that all can relate to, Indigenous or not*¹⁸¹ ». En contrepartie, pour l'historienne de l'art Anne-Marie Bouchard qui commente l'exposition *Beat Nation*, la formule d'une exposition collective d'art autochtone réduit l'impact des questionnements identitaires des œuvres à une lecture exclusivement autochtone. À son avis, les enjeux discutés par celles-ci rejoignent d'autres revendications identitaires relatives à une marginalisation ou à une exclusion sociopolitique, notamment celle du fait français en Amérique¹⁸². À l'inverse de Rigby et de Grande, Bouchard considère que la portée universelle des œuvres s'avère limitée par une présentation de groupe. Si la mondialisation menace de manière générale la survie culturelle des minorités par l'imposition d'un modèle unique, l'organisation d'événements de nature ethnique comme stratégie de défense ne fait pas l'unanimité. L'appropriation des questionnements identitaires côtoie alors un sentiment de rejet au sein de la réception.

¹⁸⁰ John K. Grande, « Sakahàn: Lighting a Fire », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 232, automne 2013, p. 29.

¹⁸¹ Christine Rigby, *op. cit.*

¹⁸² Anne-Marie Bouchard, « Nadia Myre, The Scar Project et Beat Nation », *ETC Media*, n° 101, février-juin 2014, p. 43.

2.2.5 Conclusion

L'emploi de l'exposition collective comme stratégie d'affirmation identitaire s'inscrit en continuité avec *Terre, esprit, pouvoir, Indigena* et *Nouveau territoire 350/500 ans après*. Les cinq présentations de ce corpus réactualisent toutefois ces définitions identitaires en les situant dans un contexte de mondialisation, en insistant dorénavant sur l'individualité de l'expérience autochtone et en mettant de l'avant les impacts du colonialisme et la persistance de sa structure. Ces propositions sont par ailleurs assumées par une communauté de goût particulièrement active lors de notre périodisation, héritière des avancées réalisées par les intervenants clés des années 1990 (Gerald McMaster, Lee-Ann Martin, Robert Houle et Tom Hill, pour n'en nommer que quelques-uns). Cette nouvelle génération se caractérise par sa formation universitaire, et son milieu de vie urbain et métissé, éléments qui influencent sa redéfinition identitaire.

La compréhension des enjeux identitaires évolue quant à elle à différentes échelles du côté de la réception. Chez certains auteurs ces questions prennent le dessus sur l'aspect artistique des expositions. D'autres commentateurs allochtones s'approprient ces problématiques identitaires et en universalisent la portée et finalement, nombre d'entre eux reconnaissent cette quête, mais n'identifient pas le colonialisme à l'origine du malaise.

2.3 Artistique et politique : équilibre fragile

À la suite des enjeux identitaires, l'engagement politique occupe une place importante dans les discussions entourant la présentation et la réception des cinq expositions de ce corpus. Dans les deux cas, cet engagement interfère avec les notions d'auto-détermination, de résistance et d'affirmation identitaire étudiées précédemment. Pour les producteurs d'expositions, la portée politique de leur discours s'inscrit en équilibre avec leurs préoccupations esthétiques. La valorisation

des contributions artistiques des artistes autochtones à l'égard de l'art contemporain préoccupe commissaires et auteurs. Cet équilibre est-il toutefois reconnu dans le discours de la fortune critique ?

2.3.1 L'exposition : lieu d'équilibre entre esthétique et politique?

La portée politique de *La Loi sur les Indiens revisitée* s'avère indéniable compte tenu de la thématique de l'exposition et de la teneur critique de son approche. Néanmoins, le commissaire Louis-Karl Picard-Sioui et l'auteur Guy Sioui Durand insistent sur leur intention première de valoriser l'originalité de la création de cette nouvelle génération d'artistes¹⁸³. En traitant des problématiques du langage et du territoire, la commissaire Nadia Myre soulève des enjeux connexes à d'importantes revendications politiques autochtones vouées à la réappropriation ou à la conservation de territoires ancestraux. Malgré cela, Myre insiste davantage sur son désir de légitimer l'art contemporain autochtone en réaction à sa catégorisation dans le domaine de l'artisanat et vis-à-vis de la production occidentale¹⁸⁴. Le discours de *Beat Nation* quant à lui s'appuie sur le mouvement hip hop conscientisé, outil de revendication pour les communautés marginalisées, pour témoigner de la teneur politique de ses propositions. Les commissaires mettent également de l'avant l'inventivité des artistes qui créent de nouveaux réseaux de sens par leurs combinaisons visuelles¹⁸⁵. Pour Guy Sioui Durand, les œuvres sélectionnées pour l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* renversent le discours dominant de l'histoire et constituent en ce sens une prise de position politique critique. Son approche historiographique découle parallèlement d'un projet de validation d'une production contemporaine et de son

¹⁸³ Dans une entrevue accordée à Marie White, Louis-Karl Picard-Sioui insiste sur son désir de mettre de l'avant le talent artistique autochtone et de favoriser l'énoncé artistique au profit de celui politique. Cité dans Marie White, « First Nations artists revisit the 1876 Indian Act », *Windspeaker et Quebec Chronicle Telegraph*, (1 octobre 2009). Récupéré de

<http://www.thefreelibrary.com/First+Nations+artists+revisit+the+1876+Indian+Act.-a0210607369>

¹⁸⁴ Jérôme Delgado (2012), *op. cit.*

¹⁸⁵ Kathleen Ritter et Tania Willard (2012), *op. cit.*, p. 9.

évolution. Finalement, appuyé par l'ampleur de sa publication, le discours écrit de *Sakahàn* est celui qui accorde le plus d'espace à l'analyse de l'engagement politique de la production autochtone. Cette attention rivalise avec le désengagement de l'institution envers la teneur critique des œuvres de l'exposition. Selon l'historienne de l'art Jolene Rickard, la catégorie de l'art contemporain autochtone serait le résultat des « [...] artistes qui dénoncent dans leurs œuvres le maintien d'une situation coloniale, la dépossession continue de leurs terres et de leurs ressources, et qui tiennent compte des conceptions autochtones susceptibles d'assurer l'avenir des cultures à l'échelle mondiale ¹⁸⁶ ». Bien qu'à son avis le positionnement politique outrepassse les considérations esthétiques, les commissaires adoptent quant à eux un ton plus nuancé, puisque Christine Lalonde admet qu'une des caractéristiques de la production autochtone reconnue par le comité organisateur de *Sakahàn* soit l'équilibre entre esthétique et engagement social¹⁸⁷. Souvenons-nous que certains choix expographiques tendaient au cours de l'exposition à atténuer l'effet politique de certaines œuvres comme nous l'évoquions précédemment.

Finalement, l'apport politique des discours muséographiques s'observe dans les références de certains auteurs au contexte sociopolitique entourant la présentation de ces expositions. Rappelons à cet effet que Guy Sioui Durand conclut son texte d'introduction pour *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* en invitant le public « [...] à contrer l'inaction : 'Idle No More' ¹⁸⁸ » et que Greg A. Hill fait part de l'immanquable lien entre politique et art autochtone alors qu'il aborde les manifestations d'*Idle No More* et la grève de la faim de Theresa Spence se déroulant lors des dernières étapes de l'organisation de *Sakahàn*¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Jolene Rickard, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁷ Christine Lalonde, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁸ Guy Sioui Durand (2013), *op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁹ Greg A. Hill, *op. cit.*, p. 137.

2.3.2 Accueil du politique

De son côté, la couverture médiatique rend compte de l'engagement critique des œuvres et des énoncés commissariales, mais ne le situe pas nécessairement en équilibre avec l'aspect esthétique des propositions. La fortune critique ne propose pas d'analyses plastiques approfondies et une majorité de commentaires relatifs au domaine artistique est en lien avec les notions de catégorisation de cette production, puisque les auteurs tentent de la situer en relation avec l'art contemporain occidental. Bien que l'ensemble de la couverture médiatique ne fasse pas preuve de constance à l'égard du caractère politique de ces événements, trois cas méritent une attention particulière.

Le déséquilibre le plus flagrant entre le traitement de l'esthétique et du politique revient à la réception de *La Loi sur les Indiens revisitée* alors que peu de commentaires concernant le volet artistique de l'exposition ont pu être identifiés. Sur le plan esthétique, ces écrits demeurent dans une perspective descriptive ou une appréciation généraliste. Seule Claude Chevalot approfondit cet aspect en expliquant la difficulté de faire une critique formelle de cette production en raison de son caractère politique. Elle affirme :

Je n'ai pas été nécessairement touchée par toutes les œuvres sur le plan artistique. Certaines pièces me sont apparues empreintes de facilité dans la dénonciation, mais l'exposition n'en demeure pas moins un incontournable, une étape majeure dans le cours de l'art actuel autochtone¹⁹⁰.

À son avis, la pertinence de visiter l'exposition repose davantage sur les réflexions qu'elle provoque sur la situation autochtone canadienne que sur sa valeur artistique.

¹⁹⁰ Claude Chevalot, *op. cit.*

La présence d'un commentaire d'exposition dans la tribune du Parti communiste révolutionnaire témoigne également de l'importance de l'engagement politique au sein du discours de *La Loi sur les Indiens revisitée*. Son auteure, Mireille Lacasse s'avère par ailleurs la seule à identifier clairement le contexte colonial canadien à l'origine de la loi. Elle souligne particulièrement son appréciation de l'engagement social de ces artistes. C'est en fait la portée politique de l'évènement qui suscite l'intérêt de la publication puisque les arts visuels ne préoccupent habituellement pas ce journal. En somme, c'est le caractère historique et politique de l'exposition qui retient majoritairement l'attention des commentateurs et ceux-ci insistent pour faire valoir l'absurdité et l'anachronisme de la *Loi sur les Indiens*. Le mandat des institutions (musées d'anthropologie et d'histoire) présentant l'exposition influence d'autant plus cette réception.

À l'inverse, la couverture médiatique de *Baliser le territoire* met plutôt l'accent sur l'aspect esthétique de l'exposition. Les œuvres y sont davantage analysées individuellement. La diversité des tons et des médiums mise de l'avant dans la sélection de la commissaire retient particulièrement l'attention. Les auteurs ne tentent pas de circonscrire de manière étroite l'art contemporain autochtone et valorisent plutôt cette diversité. Ce constat s'explique, entre autres, par le niveau de spécialisation en arts des auteurs. Ceux-ci n'excluent toutefois pas la portée politique de la manifestation qu'ils associent avec les thématiques officielles de l'exposition, soit le langage et le territoire. Mais ils reconnaissent que *Baliser le territoire* travaille parallèlement sur deux plans :

The issue is not new, albeit still unresolved, as aboriginal peoples world over fight for recognition and respect. For the artists among them the battle is fought on two fronts, the creative and the

*societal, and it is to their credit and innate dignity, that these works move and provoke without ever offending*¹⁹¹.

Pour sa part, l'historienne de l'art Chloë Charce repère le positionnement critique de l'exposition dans la redéfinition de l'histoire que proposent les artistes et elle identifie clairement le contexte colonial duquel émerge cette production. Malgré son inextricable relation avec la perte de langage et de territoire, seulement deux des huit auteurs consultés reconnaissent et identifient la situation coloniale canadienne et positionnent cette production artistique dans ce contexte politique bien précis. Cette omission s'avère récurrente dans l'ensemble des fortunes critiques de ce corpus d'études. En somme, la couverture médiatique de *Baliser le territoire* reconnaît la valeur des propositions esthétiques de l'exposition, tout en abordant son caractère politique et critique : « *If the art seems political and polemical, it is. But it's as worth seeing as any contemporary art in which the artist uses imagery to stake a space in the body politic where concerns can be investigated and shared* ¹⁹² ».

Le troisième cas retenant notre attention est celui de la fortune critique de *Sakahàn* en raison de l'ambiguïté de sa perception du volet politique de l'exposition. En effet, malgré la proximité temporelle des manifestations d'*Idle No More* et de la grève de la faim de Theresa Spence, la teneur politique de l'évènement n'occupe qu'un faible espace dans ces écrits, seul Bryne McLaughling y faisant référence. De plus, aucun auteur ne souligne le recul de l'institution concernant le sens politique des propositions artistiques de l'exposition, particulièrement envers l'œuvre de Nadia Myre. Seul Jérôme Delgado du journal *Le Devoir* évoque l'engagement politique de l'exposition en ce que les peuples qui y sont représentés luttent continuellement pour

¹⁹¹ Dorota Kozinska, « Contemporary native art manifestation : A stake in the ground », *Vie des arts*, vol. LVI, n° 226, printemps 2012, p. 105.

¹⁹² John Pohl, « Aboriginal artists explore their language », *The Gazette*, (14 janvier 2012). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/canadiannewsmajor/docview/916322382/fulltext/361B32D3C4AC44EAPQ/1?accountid=14719>

leur survie et leur reconnaissance¹⁹³. Les articles ne nient pas le caractère critique de l'exposition, mais abordent davantage la notion d'affirmation identitaire présente au sein de l'exposition qui entretient, dans ce cas-ci, une relation étroite avec le volet politique. L'aspect critique de l'exposition ressort également indirectement des articles de Bryne McLaughlin et Jérôme Delgado par l'évocation des renversements du récit historique ou de la déconstruction des stéréotypes présentés par les artistes et les commissaires.

2.3.3 Renversements historiques et politiques

L'aspect critique et politique des expositions se manifeste aussi par la voie d'une stratégie visuelle et discursive fort prisée par les artistes autochtones et le discours des cinq présentations collectives. La remise en question du métarécit historique élaboré par la société dominante, phénomène récurrent dans la production artistique autochtone contemporaine et explicité par la commissaire Candice Hopkins, relève effectivement d'un engagement politique. Par leur perspective autochtone, ces artistes agissent à titre de résistants envers une amnésie historique programmée, un acte éminemment politique puisqu'il laisse voir un segment réprimé de l'histoire¹⁹⁴. Cette déconstruction d'un récit faisant préalablement consensus au sein d'une société au pouvoir rejoint le sens accordé à l'engagement critique et politique par le sociologue Jacques Rancière dans son texte « Les paradoxes de l'art politique ». En effet, les artistes politiques sont à son avis ceux qui introduisent du *dissensus* dans un monde au préalable consensuel¹⁹⁵. À titre d'exemple, l'artiste s'attaquant à une inégalité convenue, telle que la faim dans le monde, ne répond pas à ce critère de dissension.

¹⁹³ Jérôme Delgado, «La différence indigène», *Le Devoir*, (25 mai 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/378889/la-difference-indigene>.

¹⁹⁴ Candice Hopkins, «D'autres images: impérialisme, amnésie historique et mimésis», *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 31.

¹⁹⁵ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 85.

En revanche, plusieurs artistes autochtones laissent voir ce qui ne se voyait pas auparavant, telle que la vision autochtone des conséquences de la colonisation, et réintroduisent la présence autochtone là où elle est niée. En théorisant ce procédé artistique, les auteurs et commissaires responsables des discours de ces expositions collectives participent à ces renversements historiques et collaborent avec les artistes dans leur engagement politique.

2.3.4 Conclusion

Les discussions concernant la posture politique des expositions collectives démontrent un changement de paradigme relativement à la génération d'artistes autochtones précédente. Les différents discours (à l'exception de l'énoncé de Jolene Rickard) ne témoignent pas d'une charge politique agressive ou monolithique, mais plutôt d'une pluralité de stratégies et d'un engagement critique personnel de la part des artistes à relier avec l'individualité de leur affirmation identitaire. L'ensemble demeure dans un relatif équilibre avec la portée artistique des propositions. À l'inverse, la génération précédente faisait preuve d'un « [...] esprit artistique de fronde [...] »¹⁹⁶ marqué par des « attaques frontales »¹⁹⁷. Le sociologue Guy Sioui Durand situe le travail de cette génération d'artistes entre les années 1968 et 1998¹⁹⁸. L'actuelle posture empreinte de nuances mise de l'avant par le discours des producteurs d'exposition ressort également de la réception critique qui reconnaît dans l'ensemble la complexité de la situation et ne perçoit pas ces expositions en tant qu'affront, mais plutôt comme une ouverture au dialogue entre autochtones et allochtones.

¹⁹⁶ Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁷ Nancy Marie Mithlo, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁸ Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 6.

2.4 Art contemporain autochtone : marqueurs de distinction

Conjointement aux thématiques identitaires et politiques, une discussion sur la définition de l'art contemporain autochtone émane des discours à l'étude. Cette discussion renvoie à certains marqueurs de distinction de la production autochtone contemporaine et souligne les affinités de celle-ci avec la production occidentale. Précisons que l'emploi du terme distinction ne relève pas ici de la perspective du sociologue Pierre Bourdieu qui réfère dans son cas au terrain des classes sociales et à une distanciation quant aux goûts communs, génériques ou populaires¹⁹⁹. Notre choix terminologique repose davantage sur un usage littéral : l'action de distinguer, de reconnaître en parlant d'une différence constitutive, d'un trait caractéristique²⁰⁰. Nous portons ici notre attention sur les marqueurs de distinction de l'art contemporain autochtone promus par le discours des expositions à l'étude avant de procéder, lors du prochain chapitre à un approfondissement théorique de la notion de catégorisation qui en découle.

La présence d'objets d'art au sein d'une exposition équivaut à une validation de la valeur et de la qualité de cette production artistique. Comme l'affirme une fois de plus Thomas McEvelley : « Si l'exposition se propose de revendiquer la qualité de l'œuvre exposée, cette revendication se transforme tacitement en une déclaration de qualité²⁰¹ ». Alors que la production autochtone contemporaine canadienne a longtemps peiné à se tailler une place ou à obtenir une reconnaissance de la part du champ de l'art occidental²⁰², le discours muséographique des expositions qui nous concernent insiste pour faire valoir la distinction de la création autochtone de la

¹⁹⁹ Pierre Bourdieu, « Introduction », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. V.

²⁰⁰ Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la dir.), « Distinction », in *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2010, p. 759.

²⁰¹ Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 20.

²⁰² Notons par exemple que la première acquisition d'une œuvre d'art contemporain autochtone par le MBAC s'effectue en 1986 avec *L'iceberg américain* (1985) de Carl Beam (1943-2005).

production euro-américaine, tout en s'insérant dans une structure muséale occidentale.

Nous avons démontré précédemment que les commissaires des expositions et les auteurs des catalogues de notre corpus accordaient tout autant d'énergie, sinon plus, à la validation des propositions artistiques qu'au caractère politique de la production exposée. Nous déplaçons maintenant notre attention sur certains marqueurs de distinctions de l'art contemporain autochtone mis de l'avant par les discours des expositions. Les commissaires et auteurs insistent, pour la plupart, pour différencier l'art contemporain autochtone de la production occidentale. L'art occidental demeure de cette façon un élément de référence incontournable dont l'art contemporain autochtone ne peut se distancier totalement. La réception critique participe de cette problématique en tentant elle aussi de situer cette production en regard de l'Occident.

2.4.1 Relation temporelle

Les auteurs du catalogue de l'exposition *Sakahàn* s'appliquent particulièrement à situer les spécificités de l'art contemporain autochtone. Dans son texte « Introduction : au carrefour de l'indigénité, de la mondialisation et de l'art contemporain », Christine Lalonde identifie la relation au passé comme étant une de ces caractéristiques : « Dans l'art indigène récent, la signification et les expressions de l'instant présent vont au-delà du 'maintenant' pour englober le passé et l'avenir²⁰³ ». À l'inverse, l'art contemporain occidental rejette selon elle tout élément de tradition et favorise plutôt une recherche constante de nouveauté. L'art contemporain autochtone aborde quant à lui tant les éléments du passé, du présent et de l'avenir, dans une perspective de continuité, ce qui le différencie de la production occidentale. Les commissaires de *Beat Nation*, Kathleen Ritter et Tania Willard

²⁰³ Christine Lalonde, *op. cit.*, p. 19.

mettent également en lumière cette perspective de continuité qu'elles associent à la capacité d'adaptation de la culture autochtone aux nouvelles influences²⁰⁴.

2.4.2 Les renversements historiques

Les renversements historiques proposés par les artistes et défendus théoriquement par les auteurs et commissaires d'exposition s'inscrivent aussi en distinction de l'art contemporain occidental. Dans son article « D'autres images : impérialisme, amnésie historique et mimésis », la commissaire Candice Hopkins aborde ce sujet et précise que si l'histoire occupe depuis quelque temps une place importante en art contemporain, les artistes autochtones affichent une propension en ce sens depuis fort longtemps²⁰⁵. Plusieurs artistes de *Sakahàn* tels que Kent Monkman, Sonny Assu et Robert Houle déconstruisent ainsi des présupposés historiques issus de l'impérialisme par la voie de leurs représentations visuelles. En tant que commissaire, Guy Sioui Durand traite également de ces renversements en les présentant en tant que « [...] retournement des situations pour assurer l'équilibre des choses²⁰⁶ ». L'œuvre *Ne pas confondre accueil et traité* (2013) de l'artiste métis David Garneau, tête d'affiche de son exposition, rend compte de cette intention. L'artiste y présente un face-à-face entre un chef amérindien et un policier de la Gendarmerie royale du Canada, une confrontation qui oppose deux modes de pensées distincts de manière équitable afin de rétablir l'équilibre rompu entre les deux.

2.4.3 Hybridité, combinaison et dédoublement

La notion de combinaison, d'hybridité ou de dédoublement participe aussi activement à la définition de l'art contemporain autochtone émise par le discours des expositions.

²⁰⁴ Kathleen Ritter et Tania Willard (2012), *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁵ Candice Hopkins, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁶ Guy Sioui Durand (2013), *op. cit.*, p. 4.

Elle se décline sur différents plans, à commencer par la relation entre tradition et modernité. Celle-ci s'avère particulièrement mise de l'avant par les commissaires de l'exposition *Beat Nation*, tant dans leur texte d'introduction, dans l'identification des thématiques, que dans la présentation des démarches artistiques. Les artistes créent selon elles des hybrides culturels uniques qui répondent à leur environnement contemporain tout en respectant les traditions autochtones, comme le propose l'artiste Jordan Bennett qui transforme une planche à roulettes en raquette de babiche (*Jilaqami'gno'shoe*, 2008)²⁰⁷. La relation entre tradition et modernité permet d'autant plus d'éclairer des enjeux plus complexes tels que la notion d'authenticité, la déconstruction des stéréotypes identitaires et la continuité temporelle.

La notion d'hybridité se retrouve également dans la combinaison de techniques issues des traditions culturelles autochtone et occidentale. La commissaire Nadia Myre fait par ailleurs état de la difficulté pour les artistes autochtones à maîtriser ces deux univers. Alors que la navigation entre les stratégies occidentales et autochtones apparaît pour celle-ci comme un « [...] compromis fait au projet assimilationniste²⁰⁸ » et un défi additionnel pour les artistes autochtones, la commissaire Candice Hopkins présente plutôt cette combinaison comme un outil de renversement des clichés de l'authenticité. Suite à son analyse du travail de Kent Monkman, *Le triomphe de Miss Chief* (2007) dans lequel l'artiste superpose à un tableau paysagiste d'Albert Bierstadt une galerie de personnages issus de la mythologie autochtone et de l'histoire de l'art occidental visant à provoquer confusion entre vérité et histoire, Hopkins affirme : « Ce jumelage délibéré des périodes temporelles et la juxtaposition du grand art avec la peinture et l'artisanat autochtones ébranlent les concepts élémentaires d'authenticité et les visions essentialistes de l'identité²⁰⁹ ». L'emprunt de techniques et de références au monde occidental relève dans ce cas-ci d'une stratégie délibérée

²⁰⁷ Kathleen Ritter et Tania Willard (2012), *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁸ David Garneau cité dans Nadia Myre, *op. cit.*, p. 4.

²⁰⁹ Candice Hopkins, *op. cit.*, p. 26.

de renversement, davantage que d'un compromis. Deux lectures sont donc à faire de ces juxtapositions de techniques occidentales et autochtones. Pour certains, cela consiste en une adaptation, voire une soumission aux règles du système dominant dans un objectif de survie culturelle. Pour les autres, il s'agit plutôt d'un mécanisme de déconstruction des présupposés idéologiques de la structure au pouvoir pour faire valoir le point de vue artistique et culturel autochtone²¹⁰.

2.4.4 Réception de la distinction

Nous avons démontré par l'identification des marqueurs de distinction l'effort déployé par les émetteurs des discours d'exposition pour définir la production autochtone. La discussion autour de cette définition se poursuit dans le cadre de la fortune critique qui tente, sans consensus, de situer l'art autochtone tant à l'intérieur des balises de l'art contemporain occidental que dans une catégorie à part. Une majorité d'auteurs insistent tout de même sur l'inclusion de la création autochtone à l'intérieur du domaine occidental lorsqu'ils commentent ces expositions collectives.

Nicolas Mavrikakis, critique en arts visuels et collaborateur au journal *Le Devoir* considère dans son commentaire sur l'exposition *Beat Nation* que les questionnements des artistes autochtones rejoignent ceux des artistes occidentaux : « l'appropriation des formes existantes » s'insère dans les deux productions selon une perspective postmoderne de mondialisation dans laquelle un désir de se réappropriier les codes culturels anciens en voie de disparition opère²¹¹. Jérôme Delgado, critique en arts visuels du même journal adhère à cette perspective

²¹⁰ Notons que cette stratégie d'emprunt aux outils et aux codes visuels de l'Occident s'observe depuis les travaux de l'artiste huron Zacharie Vincent (1815-1886), tel que démontré par les recherches de Louise Vigneault : « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

²¹¹ Nicolas Mavrikakis, « L'art autochtone, entre dépossessions et appropriations », *Le Devoir*, (26 octobre 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/390819/l-art-autochtone-entre-depossessions-et-appropriations>

inclusive lorsqu'il traite de l'exposition *Sakahàn* en énumérant les caractéristiques communes des deux productions : « Aucun doute : *Sakahàn* est une exposition d'art contemporain, de concert avec son époque. Les œuvres dialoguent avec les genres, entremêlent les époques, citent l'histoire de l'art, remettent en question les identités²¹² ». Il ajoute plus loin que le retour aux sources et l'intégration de pratiques artisanales constituent également des caractéristiques communes. Néanmoins, Delgado distingue la production autochtone de l'occidentale par une motivation de justice sociale, proche de l'art féministe des années 1970. Dans un autre article qu'il consacre à l'exposition *Baliser le territoire*, Delgado ajoute que nonobstant cette contemporanéité, les œuvres de l'exposition portent des « [...] traces identitaires propres aux Premières Nations²¹³ », ce qui les distinguent des œuvres d'art contemporain occidental. Finalement, André Seleanu, critique en arts visuels pour le magazine *Vie des Arts*, relève la contemporanéité de la production artistique offerte par l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* en la situant dans le courant de l'art actuel. Pour ce dernier, « [...] l'artiste autochtone s'avère expert en art actuel. Il en maîtrise les codes, les modalités techniques et les propriétés²¹⁴. » Cette formulation, bien qu'elle se veuille inclusive, conserve des relents d'une « altérité », en ce que « l'autre » soit reconnu pour pouvoir faire comme « nous ». Seleanu considère aussi que les principes de dédoublements véhiculés par le personnage du *Trickster* « [...] concordent parfaitement avec les postures qu'adoptent couramment beaucoup d'artistes qui se réclament des courants de l'art actuel et recourent les notions de nomadisme, de voyage, de migration, d'hybridité²¹⁵ ». Pour ces auteurs, l'art contemporain autochtone, tel que présenté par les cinq expositions collectives de ce corpus d'étude, s'insère pleinement dans le courant de l'art contemporain occidental. Malgré ce constat, seuls Nicolas Mavrikakis et Anne-Marie Bouchard s'interrogent sur les risques d'organiser de telles expositions collectives à thématique

²¹² Jérôme Delgado (2013), *op. cit.*

²¹³ Jérôme Delgado (2012), *op. cit.*

²¹⁴ André Seleanu, « Esthétiques autochtones », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 232, automne 2013, p. 35.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

ethnique : la portée individuelle de ces œuvres se voit-elle dévalorisée par une présentation de groupe et un discours commun?

En revanche, même s'ils sont moins nombreux, d'autres commentateurs s'attardent plutôt à différencier l'art contemporain autochtone de l'art occidental. En traitant de l'exposition *Baliser le territoire*, l'historienne de l'art Chloë Charce rappelle que si ces artistes prennent part aux problématiques de l'art contemporain, ils se situent tout de même dans un « entre deux mondes », entre traditions autochtone et occidentale. Elle suggère une définition de l'artiste autochtone contemporain, du moins de ceux et celles présent(e)s dans cette exposition : « Se tournant vers la puissance imaginaire et spirituelle pour contrer la mémoire de la blessure coloniale, ils et elles manifestent leur identité (ou la perte de leur identité) en confrontant la menace quotidienne de leur disparition et la conjoncture coloniale encore présente²¹⁶ ». Spiritualité, résistance et contexte colonial s'inscrivent ainsi au cœur de sa définition. De son côté, la critique Claire Moeder traite plutôt d'une impossibilité de définir ou de catégoriser les propositions artistiques de *Baliser le territoire* : « L'exposition ne se referme pas sur un genre ou une définition étroite d'un art autochtone²¹⁷ ». Ainsi, des zones d'ombre demeurent et ne permettent pas d'identifier une « zone artistique franche ».

Finalement, un point de vue plus radical émane de cette fortune critique alors que la commissaire autochtone Wanda Nanibush émet son point de vue sur l'intégration de l'art contemporain autochtone dans le circuit international occidental. Dans son article concernant l'exposition *Sakahàn* publié dans le magazine *C: International Contemporary Art*, elle soutient que l'ampleur et la diversité de l'évènement sous-tendent que l'art autochtone ne puisse plus être inclus dans la catégorie de l'art

²¹⁶ Chloë Charce, *op. cit.*, p. 28.

²¹⁷ Claire Moeder, *op. cit.*

contemporain occidental, ni dans des espaces restreints de spécificité nationale indépendante. Elle critique l'intégration de l'art contemporain autochtone dans le réseau international occidental des biennales et du marché de l'art. La majorité des artistes exposés à *Sakahàn* participent à cette structure internationale, mais cette intégration signifie pour elle une homogénéisation qui sied mal à la production autochtone. À son avis, afficher une esthétique ou une spécificité nationale ne suffit pas si les œuvres sont par la suite englouties dans le champ de l'art contemporain international. Considérant la mondialisation comme une nouvelle forme d'impérialisme, il faut, selon Nanibush, valoriser les spécificités locales. Elle reproche par ailleurs à l'exposition de ne pas insister suffisamment sur les différences autochtones et suggère plutôt des regroupements nationaux afin d'établir une discussion entre les similitudes et les distinctions des différentes productions. En inscrivant le global dans le local, il s'avère possible selon elle de défier un cosmopolitisme vide de sens. Enfin, Nanibush propose une définition de l'artiste autochtone qu'elle décline ainsi : « [...] *a strategically political category where a commitment to challenging the continued colonization of Indigenous peoples and working for one's own people are part of the definition* »²¹⁸. Elle rejoint ainsi les propos de Jolene Rickard sur le sujet. À son avis, les artistes n'adhérant pas à cette définition devraient s'en tenir au circuit non-autochtone de l'art. Les expositions d'art autochtone qui exposent le travail d'artistes circulant dans le champ de l'art contemporain sont d'une certaine façon victimes d'une homogénéisation, d'une globalisation.

Wanda Nanibush remet en question l'intégration de l'art contemporain autochtone dans le circuit de l'art contemporain occidental qu'elle perçoit comme une forme d'appropriation. D'après l'analyse des discours des deux partis, producteurs

²¹⁸ Wanda Nanibush, « Sakahàn: International Indigenous Art », *C: International Contemporary Art*, vol. 119, automne 2013, p. 54. Récupéré de <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA344210341&v=2.1&u=mont47771&it=r&p=CPI&sw=w&asid=206a2f77b614e750200a7e42d6ab3e22>

d'exposition et réception critique, il apparaît effectivement difficile de tracer une ligne claire entre la notion d'inclusion associée à l'art contemporain occidental²¹⁹ et une stratégie d'appropriation. Cette dernière s'insère par ailleurs dans le discours nationaliste du MBAC alors que l'institution souhaite, par la création d'un département voué exclusivement à l'art indigène éveiller un « [...] sentiment d'identité et de fierté à l'égard du riche patrimoine artistique du pays²²⁰ », projet appuyé par l'exposition *Sakahàn*. L'insistance de la fortune critique (de majorité allochtone) à interroger les similitudes des productions occidentales et autochtones peut quant à elle être perçue comme une valorisation de l'inclusion occidentale. Cette inclusion prend parfois une tournure qui rappelle une perspective européocentriste, colonialiste, voire même paternaliste : en atteste le commentaire d'André Seleanu exposé précédemment. En déclarant l'artiste autochtone « expert en art actuel », Seleanu reconduit d'une certaine façon un concept d'altérité : « l'autre » dont il est question maîtrise dorénavant « nos » principes artistiques et nous l'accueillons parmi nous. D'autre part, cette inclusion, ou cette appropriation, peut aussi être perçue comme un procédé pour dynamiser le territoire de l'art contemporain adepte de nouveauté, ou comme un intérêt primitiviste renouvelé.

2.4.5 Conclusion

L'ambiguïté de cette situation démontre la persistance des problématiques entourant la définition et la catégorisation de l'art contemporain autochtone. L'état de la littérature ne révèle pas de consensus sur le sujet, que ce soit du côté des producteurs d'expositions, de la fortune critique, des auteurs allochtones ou autochtones. Afin d'expliquer cette situation, nous prenons ici appui sur les propos du sociologue Pierre Bourdieu. Selon ce dernier, les traits stylistiques d'un ensemble d'œuvres s'avèrent indissociables de l'appréhension de redondances stylistiques. Ces ressemblances

²¹⁹ Arthur Coleman Danto, *op. cit.*, p. 12.

²²⁰ Musée des beaux-arts du Canada, *À propos du musée*, 2015. Récupéré de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>

s'articulent implicitement ou explicitement en relation avec ce à quoi elles diffèrent selon un choix d' « œuvres-témoins ».

Tout semble indiquer que, même chez les spécialistes, les critères de pertinence qui définissent les propriétés stylistiques des œuvres-témoins restent le plus souvent à l'état implicite et que les taxinomies esthétiques implicitement mises en œuvre pour distinguer, classer et ordonner les œuvres d'art, n'ont jamais la rigueur que tentent parfois de leur prêter les théories esthétiques²²¹.

L'art contemporain autochtone n'échappe pas à ce constat, même si la notion de « style » n'apparaît pas explicitement dans le discours à l'étude. Ce flou quant à la définition et la catégorisation de cette production alimente les discussions et peut-être la visibilité de l'art contemporain autochtone. En revanche il peut également éloigner une certaine masse critique qui peine à se retrouver en ce domaine. Toujours selon Bourdieu, l'individu stigmatisé,

[...] objet potentiel de catégorisation, ne peut riposter à la perception partielle qui l'enferme dans *une de ses propriétés* qu'en mettant en avant, pour se définir, la meilleure de ses propriétés et, plus généralement, en luttant pour imposer le système de classement le plus favorable à ses propriétés ou encore pour donner au système de classement dominant le contenu le mieux fait pour mettre en valeur ce qu'il a et ce qu'il est²²².

Nous tenterons, lors du prochain chapitre, d'élucider ces stratégies de catégorisation par l'étude des balises théoriques mises de l'avant par des théoriciens autochtones qui se retrouvent clairement ou implicitement dans le discours de ces expositions.

²²¹ Pierre Bourdieu, « Titres et quartiers de noblesse culturelle », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », p. 54.

²²² Pierre Bourdieu, « Classes et classements », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979, p. 554.

CHAPITRE 3

L'EXPRESSION D'UNE ÉPISTÉMOLOGIE AUTOCHTONE

Les références à la mythologie autochtone dans les discours des expositions (particulièrement présentes dans les textes de Guy Sioui Durand pour *La Loi sur les Indiens revisitée* et *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements*), l'usage des langues autochtones dans les titres de ces événements (*Akakonhsa'* et *Sakahàn*), la présentation d'un récit symbolique sur le geste d'allumer un feu en guise de panneau d'introduction au parcours muséographique (voir le texte d'Albert Dumont, *Sakahàn : allumer un feu* aussi dans le catalogue d'exposition) et l'intégration d'éléments traditionnels dans les cérémonies d'ouverture (une musicienne en habit traditionnel rythmait le vernissage de l'exposition *Baliser le territoire*) sont toutes des manifestations concrètes d'une épistémologie autochtone. Par cet emploi stratégique de composantes caractéristiques du mode de pensées autochtone, les organisateurs de ces expositions collectives insistent sur ce qui les distingue du système artistique occidental.

Les essais de définition de l'art contemporain autochtone qui prennent place dans les discours des expositions, particulièrement ceux publiés au sein du catalogue de *Sakahàn*, participent également à ce processus catégoriel. Par la caractérisation et la valorisation de la différence de cette production, les auteurs tentent un affranchissement vis-à-vis de l'art occidental. Cet affranchissement opère par ailleurs malgré l'emploi de stratégies occidentales, comme l'utilisation des mêmes médiums (peinture, installation, vidéo, etc.), ou la diffusion en musée de tradition occidentale⁴. La définition des commissaires de *Sakahàn* s'appuie sur une

⁴ À l'exception de la présentation de *Loi sur les Indiens revisitée* en musées autochtones, les expositions du corpus relèvent d'une approche *plurivocale*, telle que présentée en p. 33. Cette méthode ne bouscule pas la structure du musée qui conserve une vision essentiellement européenne. Élise Dubuc et Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 14.

perspective de continuité, sur l'équilibre entre esthétique et engagement social, sur la remise en question des récits historiques et sur la portée politique des œuvres. Celle de Guy Sioui Durand énoncée dans le prospectus d'*Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* mise quant à elle sur l'oralité poétique, l'engagement politique, le merveilleux sacré, la guérison et la transgression des genres comme éléments de constance²²⁴. Outre ce projet de définition, la muséographie des expositions à l'étude participe aussi au développement d'une catégorisation spécifique en ce qu'elle réfère à des notions théoriques propres à la recherche sur le sujet autochtone. Dans un objectif de redéfinition des rapports de pouvoir entre les sujets d'étude autochtone et les chercheurs qui s'inscrivent dans un modèle académique occidental, certains théoriciens ont formulé de nouvelles procédures en lien avec la recherche en milieu autochtone. Artistes, commissaires et théoriciens s'appuient sur certaines de ces procédures pour imposer une perspective autochtone de leur production artistique et se dégager davantage des principes occidentaux et européocentristes.

Nous aborderons ici la manière dont s'insèrent ces stratégies dans l'élaboration d'un discours muséographique. Nous traiterons en premier lieu des principes issus d'un usage stratégique de l'essentialisme tel que proposé par Gayatri Chakravorty Spivak et défendu par l'historienne de l'art autochtone Jolene Rickard. Cette pratique sera ensuite remise en question par Spivak elle-même puis par le critique autochtone Richard William Hill. Nous porterons ensuite notre attention sur la méthodologie décolonisatrice mise en place par la chercheuse d'origine maorie Linda Tuhiwai Smith qui tente de recentrer les processus de recherche dans le respect des communautés autochtones. Nous traiterons finalement de la méthodologie autochtone (*indigenous methodologies*) telle que formulée par la chercheuse d'origine sauteaux Margaret Kovach qui vise à intégrer le mode de construction des connaissances autochtones dans les protocoles de recherche. Nous démontrerons la manière dont ces

²²⁴ Guy Sioui Durand (2013), *op. cit.*, p. 4.

diverses théories et méthodologies s'intègrent implicitement ou directement dans les discours des cinq expositions. Ces différents procédés à l'œuvre dans notre corpus d'étude font de l'exposition collective un lieu de légitimation d'une catégorie distincte.

3.1 L'essentialisme comme stratégie

Bien que la philosophie essentialiste soit rejetée par l'ensemble des intervenants impliqués dans le champ de l'art autochtone, entre autres pour son association avec les notions de stéréotype et d'authenticité, un usage stratégique de l'essentialisme se voit défendu par certains théoriciens autochtones. Dans le cadre du corpus discursif de cette étude, l'historienne de l'art Jolene Rickard s'avère particulièrement favorable à son utilisation. La position de l'auteure apparaît dans un article qu'elle signe pour les actes du colloque *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity* en 2006 et dans son texte publié dans le catalogue de l'exposition *Sakahàn*. Pour défendre son point de vue, Rickard s'appuie sur les propos de la théoricienne de la littérature Gayatri Chakravorty Spivak. Cette dernière critique la tendance générale à considérer l'Autre, le subalterne comme un tout monolithique, à lui imposer une essence culturelle réductrice. Spivak préfère opérer de manière différentielle : le groupe des subalternes ou des marginalisés n'est pas homogène, mais ceux-ci se rejoignent par ce qui les différencie des autres groupes, d'un groupe social dominant²²⁵. De plus, toujours selon Spivak, une agentivité de classe nécessite un sentiment de communauté et ce dernier s'affiche par ce qui le distingue des autres communautés²²⁶. L'essentialisme stratégique relèverait ainsi de la capacité d'un groupe marginalisé à mettre de côté ses particularités pour mieux insérer le local dans le global et favoriser l'éclosion d'une identité collective²²⁷. Cette identité collective

²²⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 25-47.

²²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²²⁷ Jolene Rickard, *op. cit.*, p. 58.

agit ainsi en réaction, en affranchissement d'une majorité dominante, par ce qui la distingue et la rassemble.

Dans le cas des expositions collectives d'art contemporain autochtone qui nous concernent, l'expérience du colonialisme constitue l'élément rassembleur et la société à l'origine du projet colonial l'objet de distanciation. Toutefois, sur le plan artistique, la notion de distanciation devient ambiguë, puisque selon les discours étudiés, les artistes, commissaires et théoriciens tentent à la fois de distinguer la production contemporaine autochtone et de la justifier en regard du champ de l'art contemporain occidental : « Je ne dénonce pas, j'annonce, dit Nadia Myre. J'annonce que ces artistes font un art contemporain très valide. Je dis que l'on peut faire des expositions d'art amérindien avec des thèmes qui se tiennent. Et que ce n'est pas de l'artisanat²²⁸ ». Le commissaire Greg A. Hill abonde dans le même sens alors qu'il considère que l'exposition *Sakahàn* permet « [...] de démontrer que les artistes autochtones apportent des contributions essentielles et originales aux discours sur l'art contemporain²²⁹ ».

D'après Spivak, l'objectif ultime de la stratégie essentialiste réside dans la destruction des délimitations de classes imposées par les sociétés dominantes : « La conscience de classe au niveau descriptif est elle-même une conscience de ralliement, stratégique et artificielle qui, au niveau transformatif, cherche à détruire la mécanique qui mène à construire les délimitations de la classe même dont une conscience collective a été développée de façon situationnelle²³⁰ ». Le projet consiste ici à déconstruire le statut de marginalité longtemps imposé à la production artistique contemporaine autochtone afin de lui assurer une diffusion plus équitable, mais aussi à remettre en question les critères liés à la catégorisation de l'art contemporain occidental. Cette conception

²²⁸ Nadia Myre citée dans Jérôme Delgado (2012), *op. cit.*

²²⁹ Greg A. Hill, *op. cit.*, p. 136.

²³⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, « Chapitre XII. Études subalternes : déconstruire l'historiographie », *En d'autres mondes, en d'autres mots : essais de politique culturelle*, Paris, Payot, 2009, p. 362.

prend par ailleurs place dans un contexte de mondialisation qui favorise les risques d'aplanissements culturels. Dans son article « The Local and the Global » Rickard situe les enjeux autochtones dans cette conjoncture qu'elle compare à un immense projet colonialiste. Elle soutient que pour éviter « l'invisibilité » et « l'aplanissement » dans cet empire homogène, les autochtones peuvent tirer profit de l'emploi d'une stratégie essentialiste. Concrètement, cet essentialisme se traduit selon elle dans l'établissement d'un réseau local et international dans lequel les artistes autochtones s'adressent à leurs confrères et non uniquement à la communauté occidentale²³¹. Ce réseau s'observe entre autres dans la « communauté de goût » identifiée précédemment et notamment dans le catalogue de l'exposition *Sakahàn* qui insiste particulièrement sur l'internationalité du réseau autochtone, tant sur le plan artistique que théorique.

3.1.1 Une stratégie contestée

La stratégie essentialiste peut à la fois justifier l'organisation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone et discréditer aux yeux de certains la valeur esthétique de cette production en reposant sur des critères raciaux ou ethniques dans son procédé sélectif. Comme l'affirme le critique en arts visuels Nicolas Mavrikakis : « Bon nombre de conservateurs ou de galeristes en art contemporain vous diront spontanément qu'ils s'intéressent à la qualité des œuvres et non à leur provenance ethnique²³² ». Ce principe peut également donner l'impression d'atténuer les particularités artistiques individuelles ou nationales, rendre homogène ce qui ne l'est peut-être pas et diminuer la portée universelle de certaines œuvres au profit d'une lecture exclusivement autochtone. Son usage ne fait d'ailleurs pas l'unanimité parmi

²³¹ Jolene Rickard, « The Local and the Global », in National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution (sous la dir.), Actes du colloque *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*, Venise, 13 décembre 2005, Washington, D.C., National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2006, p. 64.

²³² Nicolas Mavrikakis, *op. cit.*

les théoriciens autochtones. À cet effet, le commissaire, critique et historien de l'art indépendant d'origine crie, Richard William Hill, trouve risqué, si ce n'est contradictoire, d'employer toute forme d'essentialisme, même stratégique, considérant que les autochtones ont longtemps été victimes d'un essentialisme romantique de la part du colonisateur. Il estime que le champ de l'art contemporain serait plus réceptif à une position non essentialiste et considère que l'établissement d'un réseau de contacts et le partage de positionnements politiques soient tout aussi réalisables sans cette stratégie. De plus, il s'inquiète d'un possible glissement de l'essentialisme stratégique vers une auto-marginalisation²³³.

Bien qu'elle soit à l'origine de cette tactique, Gayatri Chakravorty Spivak formule aussi certaines réserves quant à son usage, regrettant que plusieurs lecteurs et auteurs aient négligé l'aspect stratégique de ses propos sur l'essentialisme. Cette omission rattache cette philosophie à ce qu'elle identifie comme une forme « d'identitarisme » qui nuirait à un véritable regard porté sur l'Autre. Lors d'une entrevue accordée à Ellen Rooney, Spivak accentue l'aspect situationnel de l'usage de l'essentialisme stratégique : « *A strategy suits a situation : a strategy is not a theory*²³⁴ ». En ce sens, si la stratégie persiste au-delà de la résolution de la situation problématique, elle se transforme en essentialisme. Or, l'instauration d'un réseau qui s'officialise par un champ théorique laisse deviner une structure au devenir pérenne. Celle-ci peut, à long terme, assurer la diffusion de l'art contemporain autochtone et, à la fois, imposer une catégorisation aux artistes autochtones qui participent à ce réseau.

Cette classification peut également créer une anticipation de la réception vis-à-vis un artiste d'« étiquette autochtone » alors que le public tend, de manière générale, à homogénéiser la performance d'un créateur. Le changement de posture pour un

²³³ Richard William Hill, « Close Readings », *Fuse Magazine*, vol. 36, n° 4, novembre 2013, p. 40-42. Récupéré de http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill

²³⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge, 1993, p. 4.

artiste (soit le passage du statut d'artiste autochtone contemporain à celui d'artiste contemporain et *vice versa*) s'avère, dès lors, particulièrement difficile à assumer²³⁵. L'artiste d'origine kwakwaka'wak Sonny Assu témoigne de la complexité de cette situation. Bien qu'il participe à trois des manifestations à l'étude, il affirme en entrevue s'identifier en premier lieu comme un créateur et non comme un artiste autochtone :

*When explaining my work, I like to make it clear that I am an artist first. I'm an artist who happens to be a First Nations person. If you always put that [First Nations] moniker in front of that title [of artist], people always assume my work is moccasins, teepees and dreamcatchers.*²³⁶

Sonny Assu explore ses origines autochtones de manière bien personnelle et insère, parfois, ces propositions en collectivité. Marqueurs culturels, identité collective et identité individuelle s'entremêlent et permettent au créateur d'explorer l'ensemble de ses composantes identitaires. Sa posture rend compte de la complexité du statut de ces artistes qui naviguent entre leurs appartenances culturelles mixtes, soit celle de leur nation d'origine autochtone et celle de l'Occident qui occupe leur environnement quotidien.

3.2 Une méthodologie décolonisatrice et autochtone

Le cadre théorique qui soutient l'organisation des expositions collectives comprend un usage stratégique de l'essentialisme qui valorise une distanciation ou une distinction artistique de cette production vis-à-vis du modèle occidental dominant, à l'origine de sa marginalité. Ce cadre théorique inclut d'autre part des éléments

²³⁵ Marianne Riphagen, « Contested Categories: Brook Andrew, Christian Thompson and the Framing of Contemporary Australian », *Australian Humanities Review*, n° 55, novembre 2013, p. 95-99. Récupéré de http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-2013/AHR55_5_Riphagen.pdf .

²³⁶ Sonny Assu cité dans Brian Hastie, « Sonny Assu Takes Modern Approach to First Nation Art », *CultMontreal*, (26 octobre 2012). Récupéré de <http://cultmontreal.com/2012/10/sonny-assu-takes-modern-approach-to-first-nations-art/>

conceptuels qui rejoignent deux volets méthodologiques différents, mais complémentaires, que sont les méthodologies décolonisatrice et autochtone. La première provient des réflexions de l'intellectuelle maorie Linda Tuhiwai Smith. Dans son ouvrage *Decolonizing methodologies*, Tuhiwai Smith identifie la recherche comme un lieu de lutte et de résistance entre les intérêts des colonisateurs et ceux des colonisées. Elle suggère, dans le cas des recherches concernant les sujets autochtones, de considérer les protocoles culturels et les systèmes de valeurs autochtones comme partie intégrante de la méthodologie, et ce, dans un souci de respect et de réciprocité²³⁷. Suite aux contrecoups négatifs de la recherche occidentale en milieu autochtone, son programme aspire ultimement à une auto-détermination autochtone²³⁸. La méthodologie autochtone, quant à elle, résulte des observations de la chercheuse d'origine sauteaux Margaret Kovach²³⁹. Alors que la méthodologie décolonisatrice démontre l'impact des choix méthodologiques sur les résultats et les sujets de recherche autochtone, Kovach se penche davantage sur la façon dont les connaissances autochtones sont générées et promeut l'inclusion de ce système de pensées au sein de la démarche scientifique²⁴⁰. Les deux approches ont comme objectif commun de ramener au cœur du processus de recherche la parole et les intérêts de populations marginalisées par l'expérience coloniale. Bien que ces deux auteures s'adressent principalement au domaine académique, il appert que nombre des principes qu'elles avancent se retrouvent dans le discours ou la méthodologie des expositions collectives de ce corpus d'étude.

²³⁷ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 2 et 15.

²³⁸ *Ibid.*, p. 116.

²³⁹ Nous avons choisi de traduire l'expression « *Indigenous methodologies* » par celle de méthodologie autochtone par souci de cohérence avec la terminologie employée dans le cadre de ce travail.

²⁴⁰ Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 13.

3.2.1 Identification du projet colonial

Un premier segment du projet de Linda Tuhiwai Smith consiste à identifier le processus de colonisation et d'en relever les conséquences passées, présentes et futures sur les autochtones. Cette première étape vers la décolonisation résulte en une prise de pouvoir et d'affirmation. Certes, les cinq expositions du corpus à l'étude mettent en lumière le colonialisme et ses impacts. *La Loi sur les Indiens revisitée* le traite directement par la dénonciation du volet juridique du colonialisme canadien, Nadia Myre dans son commissariat pour *Baliser le territoire* procède plus subtilement en abordant deux conséquences importantes du projet assimilationniste que sont la perte de langage et de territoire, et *Beat Nation* y va d'un ton empreint de résilience en parlant d'une affirmation identitaire autochtone positive et continue malgré le projet colonial²⁴¹. Parallèlement, si, tel que démontré par l'analyse de la fortune critique, ces événements semblent s'adresser davantage aux allochtones, cette situation fait part d'une nécessité pour les sociétés colonisatrices de se responsabiliser quant au maintien de la structure coloniale avant l'éventuel accès à une véritable décolonisation²⁴².

3.2.2 Réappropriation de l'histoire

La réappropriation de l'histoire, telle que discutée précédemment, constitue un aspect critique et essentiel de la décolonisation. Tuhiwai Smith rejette le discours historique totalisant, universalisant, chronologique et cohérent élaboré par l'Occident. Elle déplore également la notion de progrès associée au développement linéaire de la narration de l'histoire et le manque de considération de la posture subjective de

²⁴¹ Kathleen Ritter et Tania Willard (2012), *op. cit.*, p. 13.

²⁴² Carla Taunton, citée dans Heather L. Igloliorte, « "Pas de colonialisme dans notre histoire". Les pratiques de décolonisations dans notre histoire », *Decolonize me = Décolonisez-moi*, Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie d'art d'Ottawa du 23 septembre au 20 novembre 2011, Ottawa, 2012, p. 33.

l'historien²⁴³. L'histoire officielle est en fait celle des vainqueurs colonisateurs, alors que la perspective autochtone sur le sujet se voit dévaluée. Afin de décoloniser l'histoire, les autochtones doivent selon elle revisiter tous ses volets narratifs et y transposer un point de vue critique. Ce renversement de l'histoire s'insère tant dans les propositions des artistes que dans les discours des commissaires. Candice Hopkins abonde dans ce sens : « Pour les artistes de *Sakahàn*, [nous pouvons inclure ici une majorité des artistes et des discours inclus dans notre objet d'étude] l'Histoire n'est pas un fait acquis, mais un sujet de désaccord- une vision à remettre en cause dont il faut à la fois exposer les partis pris et révéler les idéologies sur lesquelles elle s'est construite²⁴⁴ ».

Ces contrepropositions historiques provoquent réflexion et dialogue du côté de la réception, en fait preuve la fortune critique qui profite de ces démonstrations artistiques pour s'intéresser au contexte sociopolitique relatif au sujet autochtone canadien. En ce sens, l'impact de *La Loi sur les Indiens revisitée* s'avère le plus immédiat alors que l'ensemble de la couverture médiatique s'entend pour remettre en question la pertinence et le fondement de ce volet juridique de l'histoire canadienne : « Absurde ce pouvoir du gouvernement sur les premières nations? Oui. Mais plus encore; étouffant, injuste, arbitraire dégradant, et surtout, SURTOUT illégitime. Le gouvernement ne possède aucun mandat des peuples autochtones²⁴⁵ ». En projetant sur la place publique une remise en question de l'histoire, les expositions collectives de ce corpus tentent de sensibiliser le public autochtone et allochtone à l'aspect interprétatif de son édification dans un souci de décolonisation de la discipline.

²⁴³ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁴⁴ Candice Hopkins, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁵ Claude Chevalot, *op. cit.*

3.2.3 L'épistémologie autochtone s'expose

Plus qu'un renversement du discours occidental, la méthodologie décolonisatrice et d'autant plus la méthodologie autochtone espèrent mettre en valeur les systèmes de connaissances autochtones. Au-delà de la reconnaissance de ces connaissances, la méthodologie autochtone promue par Kovach insiste sur la façon dont elles sont générées. Les rêves, les histoires racontées par les anciens et les cérémonies, constituent à son avis des générateurs de connaissances et des lieux de leur validation²⁴⁶. Afin de défendre l'aspect relationnel et interprétatif de l'épistémologie autochtone Kovach réfère à l'intellectuel autochtone Vine Deloria Jr. et au chercheur d'origine crie Shawn Wilson. Deloria suggère qu'une interrelation existe entre tous les éléments de la nature et que la subjectivité du chercheur interfère dans l'assimilation et l'interprétation des connaissances autochtones. Wilson le seconde : « *Indigenous epistemology is all about ideas developing through the formation of relationship*²⁴⁷ ». L'épistémologie autochtone s'appuie donc sur une vision holiste du monde qui reconnaît équitablement le pragmatique et le cérémoniel, le physique et le spirituel et l'interrelation entre tous les éléments de la nature en opposition à la perspective positiviste et rationnelle de l'Occident qui en appelle uniquement à des faits vérifiables²⁴⁸. Dans ce système, la tradition orale constitue un outil primordial pour l'élaboration et la diffusion des connaissances autochtones. Elle véhicule des informations en lien avec l'historique familial, des règlements territoriaux ou des notions médicinales et transmet des valeurs morales. L'oralité répond à la nature interprétative et interdépendante des connaissances ancestrales en s'ancrant à la fois dans la personnalité du conteur qui insère sa subjectivité dans le récit et dans celle de l'auditeur qui interprète selon son propre contexte ces connaissances²⁴⁹. Kovach souhaite que ces modes de construction et de transmission des connaissances soient

²⁴⁶ Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁴⁷ Shawn Wilson, « Foreword and Conclusion », *Research is ceremony: Indigenous research methods*, Halifax, Fernwood Publishing, 2008, p. 8.

²⁴⁸ Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.

reconnues comme partie intégrante d'une méthodologie spécifique pour le champ des recherches autochtones.

Cette perspective orale propre à l'épistémologie autochtone trouve particulièrement sa place dans le discours de l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* alors que le commissaire, Guy Sioui Durand, donne au grand public une conférence performative dans laquelle il présente un historique de l'art contemporain autochtone au Québec. Sa performance ne procède pas selon un modèle scientifique occidental (modèle selon lequel le présentateur profite d'une certaine autorité en présentant unilatéralement son propos qu'il argumente rationnellement avant de procéder à une période de questions). Sioui Durand engage dès le départ la participation du public dans l'apprentissage de nouvelles connaissances par la voie d'échanges informels et par une organisation spatiale différente, puisque le public était invité à monter sur scène pour un accès direct aux objets significatifs de son récit (foin d'odeur, cartes à l'effigie d'animaux, etc.). Le commissaire introduit également ce qu'il construit comme étant une épistémologie autochtone dans ses procédés discursifs desquels émanent un vocabulaire et une formulation relative à la mythologie autochtone (en présentant les artistes de l'exposition comme des chasseurs/chamans/guerriers et en employant des métaphores reliées à l'Esprit des animaux et aux Okis²⁵⁰). Le commissaire transpose par ailleurs ces stratégies à l'écrit dans la publication de l'introduction à l'exposition²⁵¹.

Selon Kovach, l'Occident éjecte la spiritualité, la métaphysique et le sacré de son système de connaissances; assumer cette conception du monde en l'intégrant dans un discours constitutif d'une histoire de l'art relève alors d'une position de résistance :

²⁵⁰ Les okis sont des esprits qui offrent assistance à son propriétaire. Chez les Hurons-Wendat, ils sont incarnés dans une amulette. Bruce Trigger, *Les enfants d'Aataentsic. L'histoire du peuple huron*, Montréal, Libre Expression, 1991, p. 61 cité dans Guy Sioui Durand (2004), *op. cit.*, p. 148.

²⁵¹ Selon Margaret Kovach, la transcription écrite de la tradition orale représente une concession de la part du chercheur autochtone, puisque l'écrit ne traduit pas, selon elle, l'énergie et la notion d'échange entre le conteur et son auditoire. Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 100.

« *The deeper that I submerge myself into tribal knowledge systems, the more I resist Western ways of knowing as a given for all academic research, even though I know that this demands a long swim against a strong current*²⁵² ». Chacune des expositions à l'étude réfère à différentes échelles à ce système de connaissances et s'inscrit en résistance envers la structure occidentale dominante. Nadia Myre en fait part dans la présentation du processus créatif de l'artiste d'origine sauteaux Robert Houle. Pour ce dernier, un des gestes les plus provocateurs qu'il aura posé dans sa carrière fut de parler sauteaux en peignant. « Houle croit que 'le rythme, la grammaire et la syntaxe de cette langue' stimulent non seulement son imagination mais le transforme [*sic*] littéralement, l'aidant à formuler l'expérience amérindienne tout en déprogrammant son être colonial²⁵³ ». Myre conclut également son énoncé commissarial en abordant la vision holiste comprise dans les œuvres qu'elle expose qui suggère « [...] non pas la voix de la raison, ni celle qui devine le potentiel économique du territoire, mais bien la voix d'un passé lointain, d'ancêtres que nous n'avons pas connus, la voix du territoire²⁵⁴ ». Kathleen Ritter et Tania Willard ont aussi recours au système de connaissances autochtones dans la structure muséographique de *Beat Nation* alors qu'elles associent chacune des quatre thématiques de l'exposition à des composantes de la vision du monde autochtone. Le *beat* renvoie au rythme originel, au rythme cardiaque de la terre et de la mère, la scène relève des cérémonies et des rituelles autochtones, la rue dénote une réappropriation du territoire ancestral et finalement le *tag* fait part de la relation intrinsèque entre un peuple et sa terre²⁵⁵. Dans le texte de présentation de *La Loi sur les Indiens revisitée*, Louis-Karl Picard Sioui rapporte le rôle des personnages mythologiques du Corbeau, du Coyote et du Carcajou dans le

²⁵² Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 55.

²⁵³ Robert Houle, « 25 years after-1992 Part One : *Land Spirit Power* at the National Gallery » présentée dans le cadre du colloque *Revisioning the Indians of Canada Pavilion : Ahzhekwada* [Let us look back] organisé par le Collectif des commissaires autochtones le 15 octobre 2011 à Toronto cité dans Nadia Myre, *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁵ Kathleen Ritter et Tania Willard (2012), *op. cit.*, p. 10-12.

processus de création de l'exposition²⁵⁶ et Guy Sioui Durand traite de « l'univers sans frontières des Okis, ces esprits de la forêt » et de Windigo l'esprit malin pour expliquer l'intuition créative de Michel Savard, qui, à la manière de son prédécesseur Paul Yuxweluptun, a troué le document de la *Loi sur les Indiens* d'un coup de fusil²⁵⁷. Notons toutefois que tous ces recours aux personnages ou éléments de l'épistémologie autochtone ne reposent sur aucune référence. Admis de manière évidente au sein de leur ensemble de connaissances, de manière conventionnelle, ces points de repères ponctuent les discours à l'étude : ils rendent compte de la distinction de leur système de référence vis-à-vis du modèle occidental.

Dans le cas de l'exposition *Sakahàn*, l'apport de la métaphysique et du sacré est peu défendu par les commissaires qui entretiennent un discours dont la structure et le vocabulaire s'approchent davantage de l'approche occidentale²⁵⁸. Le catalogue accorde tout de même un espace pour une perspective autre de l'histoire de l'art universel ancrée dans le système de connaissances autochtones. La pré-introduction rédigée par le poète algonquin Albert Dumont en est un exemple alors qu'il partage un récit symbolique traitant du rituel sacré relié à l'action d'allumer un feu, récit qui démontre l'interrelation entre les éléments de la nature dont nous faisons nous-mêmes partie. L'intellectuel d'origine ojibwa Gerald Vizenor signe quant à lui un texte dont le titre convainc quant à son affiliation au système de connaissances autochtones : « L'art cosmototémique autochtone²⁵⁹ ». Dans cet article, Vizenor tisse un lien de

²⁵⁶ Louis-Karl Picard Sioui, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁷ Guy Sioui Durand, « Insoumission », *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁸ Par exemple, dans le cas de l'article de Christine Lalonde, il s'agit d'une démonstration employant une sélection d'arguments rationnels justifiant certains choix muséographiques et dans le cas de Candice Hopkins, il s'agit d'analyse d'œuvres selon l'usage de stratégies de renversements visuels et historiques. Les deux commissaires n'intègrent pas d'éléments mythologiques ou sacrés dans leur discours et demeurent dans une approche positiviste.

²⁵⁹ Concept qui, selon l'auteur, « [...] regroupe les sens évidents des termes cosmos et totémique ; le premier fait référence au monde, ancien et moderne, tandis que le deuxième renvoie aux motifs évoquant les esprits de la nature, aux images d'animaux et d'oiseaux et aux traces de scènes chamaniques, de mémoire et de survivance ». Gerald Vizenor, « L'art cosmototémique autochtone »,

continuité entre la peinture rupestre et la production moderne autochtone en s'appuyant sur la notion de « survivance » et de la présence des ombres comme « [...] source du transmouvement, une évolution inspirée du mouvement naturel, de la survivance, de la mémoire et d'un sentiment de souveraineté visionnaire²⁶⁰ ».

3.2.3.1 La réception de l'épistémologie autochtone

D'après Margaret Kovach, les références au système de connaissances autochtones provoquent deux types de réponse chez les allochtones. La première consiste en une négation de cette épistémologie et la seconde renvoie à une perspective exotique. Bien que les deux mènent à une marginalisation, la seconde tend à une appropriation superficielle de certains éléments²⁶¹. À son avis, un point de vue occidental sur les histoires orales, par exemple, en réduit la signification²⁶². Le regard occidental peut également mener à des erreurs d'interprétation qui reconduisent davantage de clichés qu'ils contribuent à une réelle valorisation d'une perspective autochtone. Le critique d'arts André Seleanu du magazine *Vie des arts*, alors qu'il commente l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements*, emploie un vocabulaire et une formulation empruntés à l'épistémologie autochtone, mais il en ressort une analyse contestable. Par exemple, il présente la première génération d'artistes dont le travail est exposé comme communicateurs d'une « [...] 'énergie géologique', celle de la forêt et de la tribu ; ces artistes s'appuient sur la peinture et la sculpture²⁶³. » Notons que son affirmation n'est supportée par aucune référence. Commentant l'installation de Sonia Robertson et Sophie Kurtness, *Natuapatakan 2* (2012), Seleanu s'emballe une fois de plus: « Un blanc et diaphane voilage entoure cet ineffable et chamanique envol de

Sakahàn : art indigène international, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 52.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

²⁶¹ Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 78.

²⁶² *Ibid.*, p. 97.

²⁶³ André Seleanu, *op. cit.*, p. 35.

plumes : emblème de migration et de vie nomade²⁶⁴ ». Certes, plusieurs interprétations sont possibles, mais le commissaire présente plutôt l'œuvre comme une évocation des doutes de l'enfance et d'une volée d'oiseaux²⁶⁵. Le « chamanique » apparaît dans ce cas-ci vide de sens. Le chroniqueur du *Toronto Star*, David Macfarlane, bien qu'il ne se commette pas autant dans une analyse mythologique, tombe aussi dans la reconduite de clichés en soulignant « l'aura de mystère » planant autour de l'art contemporain autochtone et de l'exposition *Sakahàn*²⁶⁶. Faute d'une recherche adéquate, Macfarlane conserve un regard superficiel nuisant à une appréciation juste et équitable de cette production. Ces appropriations inexactes du système de connaissances autochtones demeurent des exceptions dans l'ensemble de la fortune critique consultée. Celle-ci ne tombe généralement pas dans un vocabulaire métaphysique ou mythologique mal maîtrisé, mais reconnaît tout de même certains marqueurs culturels provenant de l'épistémologie autochtone.

3.2.4 Langage et identification

Primordiale à la construction d'une vision du monde, la langue incarne une composante fondatrice de l'épistémologie autochtone. Kovach et Tuhiwai Smith s'entendent sur ce point et y accordent une grande importance comme élément structurant de la pensée²⁶⁷. Or, les langues autochtones tendent à disparaître, victimes du projet assimilationniste. L'entrée forcée de la langue du colonisateur a ainsi entravé la transmission d'un système de pensées. Certaines œuvres présentées lors de l'exposition *Baliser le territoire* abordent la thématique de la perte langagière et les conséquences identitaires qui en découlent (S.E.C.K. de Kevin Lee Burton, 2009, et

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁵ Guy Sioui Durand (2013), *op. cit.*, p. 2.

²⁶⁶ David Macfarlane, « Sakahàn at the National Gallery : indigenous art with a self-assured sense of mystery », *Toronto Star*, (4 septembre 2013). Récupéré de http://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2013/09/04/sakahàn_at_the_national_gallery_indigenous_art_with_a_selfassured_sense_of_mystery.html

²⁶⁷ Margaret Kovach, *op. cit.*, p. 59 et Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 157.

dark string repeat, de Greg Staats, 2010). Myre en fait d'ailleurs le port d'attache de sa trame muséographique : « De quelle manière exprimer la culture lorsque nous avons oublié (ou n'avons jamais connu) les mots permettant de lire et de comprendre le paysage?²⁶⁸ ». En ce sens, un des gestes préconisés par la méthodologie décolonisatrice consiste à nommer le monde en employant les termes autochtones. Pour Tuhiwai Smith, il s'agit de redonner aux lieux géographiques les noms autochtones d'avant les premiers contacts, de réintroduire les prénoms autochtones suite à l'imposition des prénoms issus du christianisme, de renommer la réalité :

By "naming the world", people name their realities. For communities there are realities which can only be found in the indigenous language; the concepts which are self-evident in the indigenous language can never be captured by another language²⁶⁹.

Outre Myre qui en fait le cœur de son projet, les autres expositions collectives participent également à ce processus par l'emploi des endonymes dans l'identification des nations d'origine des artistes. Pour *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements*, Guy Sioui Durand met particulièrement l'accent sur cet usage en l'appliquant à la nomenclature du territoire : le Québec redevient ainsi *Gépèg* et le Canada *Kanata*. Il signe par ailleurs son document de son nom wendat : *Tsie8ei 8enho8en*. Finalement, par leurs titres, *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* et *Sakahàn : art indigène international* contribuent aussi à cette réappropriation langagière.

3.2.5 Célébrer et regarder vers l'avenir

Dans la méthodologie autochtone élaborée par Linda Tuhiwai Smith s'insère une approche de célébration et de visualisation. Malgré les annonces de la disparition des

²⁶⁸ Nadia Myre, *op. cit.*, p. 4.

²⁶⁹ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 157.

autochtones, leur survie et la persistance de leur culture méritent selon elle d'être soulignées. L'auteure mise ainsi sur les aspects positifs de la situation autochtone : « *Events and accounts which focus on the positive are important not just because they speak to our survival, but because they celebrate our resistances at an ordinary human level and they affirm our identities as indigenous women and men*²⁷⁰ ». Les cinq expositions collectives à l'étude incarnent en soi des lieux de célébration dans lesquels sont mises en lumière la survie culturelle autochtone et la continuité de son évolution, et ce, malgré la démonstration de la persistance des inégalités sociopolitiques. Le discours théorique de l'exposition *Beat Nation* appuie spécialement cette perspective alors qu'il traite de la notion de continuité comme caractéristique spécifique de la production artistique autochtone contemporaine.

Le principe de visualisation s'insère quant à lui dans une vision d'avenir qui est aussi entérinée par le discours des commissaires. La postface de Greg A. Hill s'en fait particulièrement porteur alors qu'il projette la quinquennale à sa sixième édition. Malgré un regard partiellement négatif (ou lucide, dépendamment du point de vue - Hill prévoit qu'en 2038 les inégalités et les effets du colonialisme n'auront pas disparus), le commissaire prédit des gains pour les peuples autochtones à l'international, le développement d'une histoire de l'art plurivalente et le rôle de premier plan des artistes autochtones de la nouvelle génération²⁷¹. Appuyées par les capacités d'adaptation culturelle des artistes autochtones, les commissaires de *Beat Nation* revendiquent une présence continue, dans une perspective à long terme, loin des menaces de l'assimilation. D'autre part, alors que certains artistes autochtones de la génération précédente ont préféré taire leur origine pour percer dans le monde de l'art (elle cite à cet effet Rita Letendre), Nadia Myre affirme lors d'un entretien avec le journaliste du *Devoir* Jérôme Delgado que les artistes actuels peuvent penser à

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 145.

²⁷¹ Greg A.Hill, *op. cit.*, p. 140.

l'avenir sans toutefois nier leurs origines²⁷². Le galeriste Rhéal Olivier Lanthier va plus loin en déclarant que dorénavant, plus qu'une barrière, être autochtone pour un artiste constituerait un avantage, considérant l'intérêt grandissant pour ces cultures²⁷³. La célébration des acquis et la projection d'un avenir en voie d'amélioration s'insèrent dans la muséographie des expositions, rattachant de ce fait une partie de leur discours à la méthodologie décolonisatrice formulée par Linda Tuhiwai Smith.

3.3 Pour un usage critique de la catégorie

Nonobstant les risques associés à la stratégie essentialiste, force est de reconnaître l'existence d'un champ de l'art contemporain spécifique fondé sur une distinction ethnique; en témoigne la présence de ces expositions collectives, l'activité d'une « communauté de goût » et l'effort de théorisation promulgué, entre autres, dans le cadre des catalogues et de l'organisation de symposiums ou de tables rondes relatifs aux expositions collectives²⁷⁴. Un champ de l'art autochtone distinct démontre l'entièreté de cette catégorie, une forme de résistance organisée, tant sur le plan artistique que théorique.

Ce qui brouille toutefois les pistes de cette autre catégorie est qu'elle s'insère dans une structure hautement occidentale. En effet, son lieu de diffusion, le musée et la notion de catégorisation relèvent en soi de valeurs occidentales²⁷⁵. De plus, notons que sa distinction opère en référence à l'art contemporain occidental. C'est en raison

²⁷² Jérôme Delgado (2012), *op. cit.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Nous faisons allusion au symposium « Indigène. International. Actuel. Symposium Sakahàn », présenté au MBAC, le vendredi 17 mai 2013 et à la table ronde modérée par Candice Hopkins, présentée au MACM le jeudi 5 décembre 2013, dans le cadre de l'exposition *Beat Nation*.

²⁷⁵ Selon la chercheuse Linda Tuhiwai Smith, l'action de caractériser et de classer relève d'une conception occidentale de la recherche. Ce système aurait des conséquences néfastes sur les peuples colonisés : « *Systems of classification and representation enable different traditions or fragments of traditions to be retrieved and reformulated in different contexts as discourses, and then to be played out in systems of power and domination, with real material consequences for colonized peoples* ». Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 44.

de cette ambiguïté que nous suggérons qu'il s'agisse d'une catégorie critique qui participe à une rhétorique de résistance envers la structure dominante coloniale. L'utilisation du terme *critique* s'appuie sur l'étude de certains propos du sociologue Jacques Rancière parus dans « Les paradoxes de l'art politique ». Comme nous l'avons vu, l'expérience esthétique politique doit provoquer un dissensus, un nouveau partage du sensible à l'intérieur de la politique qu'il définit comme une organisation dans laquelle sont distribués, de façon consciente, des espaces et des compétences pour chaque groupe social²⁷⁶. La politique de l'esthétique doit provoquer des ruptures dans cette organisation sociale, transformer le paysage et rendre visible ce qui ne l'était pas²⁷⁷. En distinguant l'art contemporain autochtone et en spécifiant ses caractéristiques qui le différencient de l'art contemporain occidental, les expositions collectives de ce corpus et leurs discours confirment l'existence d'une catégorie artistique distincte et autonome. Le processus de catégorisation et de définition ainsi que la valorisation d'un point de vue autochtone que nous observons dans l'ensemble des propos émis par les divers intervenants répondent donc à une prise de position critique, engagée et politique. Cette classification ébranle certaines conceptions occidentales de l'art contemporain, en attestent les questionnements soulevés par la fortune critique concernant la posture de cette production : la combinaison des termes autochtone et contemporain retient l'attention de nombreux commentateurs qui s'affairent à discuter de la place qu'occupe cet ensemble créatif.

En ce sens, l'élaboration d'une telle catégorie ne constituerait pas une fin en soi, mais s'insérerait plutôt dans une logique et une stratégie d'affirmation, de résistance et de survie dans un contexte colonial qui a longtemps tenu, si ce n'est encore le cas, cette production artistique à l'écart des réseaux officiels. Cette stratégie remet également

²⁷⁶ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 66.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

en question le champ de l'art contemporain en regard de sa prétendue inclusion²⁷⁸ et de son autorité conceptuelle. En considérant cette catégorisation et ces expositions collectives comme un moyen et non comme une finalité, cela permet aux artistes autochtones de s'illustrer tant lors d'expositions collectives qui soutiennent cette catégorisation distincte que dans le cadre d'évènements occidentaux tels que les biennales internationales, sans contradiction flagrante.

3.3.1 Autochtone et contemporain : remise en question de quelques distinctions

D'autre part, l'ambiguïté relative à la catégorisation de l'art contemporain autochtone repose également sur le caractère contestable de quelques spécificités mises de l'avant dans les essais de définitions proposés dans les discours à l'étude. Ainsi, Christine Lalonde, commissaire de l'exposition *Sakahàn* affirme que l'art contemporain occidental rejette toute composante issue de la tradition au profit d'une recherche axée sur la nouveauté, et qu'au contraire, l'art contemporain autochtone puise tant dans les éléments du passé, du présent et de l'avenir dans une perspective de continuité. Or, selon le philosophe et critique d'art Arthur Danto, l'art contemporain se situe hors du paradigme habituel de l'histoire de l'art structuré comme un grand récit hégélien se dirigeant depuis la Renaissance vers un incessant progrès. Il qualifie ainsi l'art contemporain de *post-historique* en raison de son rejet de l'histoire universaliste, de la narration linéaire et exclusive²⁷⁹. L'artiste contemporain ne se positionne pas selon lui contre le passé, comme c'était le cas avec les avant-gardes du début du XXe siècle, mais perçoit plutôt l'art du passé comme un élément mis à sa disposition pour de nouvelles propositions artistiques²⁸⁰. L'objectif de la *tabula rasa* ne constitue plus, à son avis, la motivation première de cette

²⁷⁸ En l'abordant selon une perspective post-historique (c'est-à-dire hors du paradigme habituel d'une évolution historique linéaire), le philosophe et critique d'art Arthur Danto suggère que l'art contemporain ne procéderait pas à l'exclusion de traditions artistiques provenant de la périphérie mondiale. Arthur Coleman Danto, *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

production. L'appropriation de formes ou de codes culturels anciens apparaît en ces termes comme un point commun de nombreux créateurs contemporains.

La place qu'occupent l'histoire et ses récits dans la création autochtone s'avère une autre caractéristique, appuyée par la commissaire Candice Hopkins, qui peut toutefois être associée à l'ensemble de la production contemporaine. L'intérêt de plusieurs artistes autochtones et occidentaux vis-à-vis des pièces d'archives témoigne de ce point commun²⁸¹. Hopkins cite à cet effet les historiens de l'art Hal Foster et Mark Godfrey qui démontrent l'importance de l'usage de l'archive en art contemporain. Dans un article traitant du travail de l'artiste américain Matthew Buckingham, Mark Godfrey présente l'artiste contemporain comme un historien. À son avis, cette tendance vers une recherche historique et sa représentation apparaît centrale à l'art contemporain depuis 1979²⁸². Outre la recherche en archives et l'inclusion de ces documents dans la création, Godfrey insiste sur la remise en question de la narration de l'histoire provoquée par cette tendance artistique :

*These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, character, and objects; to join together in memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture*²⁸³.

Le point de vue de Godfrey sur l'artiste contemporain comme historien correspond à ce qu'Hopkins présente comme une caractéristique particulière à l'art contemporain autochtone. De plus, dans l'article « An Archival Impulse », Hal Foster présente l'information issue des archives comme un « *virtual readymade* » dont l'artiste se

²⁸¹ Par exemple, les artistes autochtones Kent Monkman et Sonny Assu ainsi que les artistes occidentaux Christian Boltanski et Matthew Buckingham explorent chacun à leur façon des archives dans leur production.

²⁸² Mark Godfrey, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007, p. 142. Récupéré de <http://www.mitpressjournals.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/pdfplus/10.1162/octo.2007.120.1.140>

²⁸³ *Ibid.*, p. 143.

sert pour créer de nouvelles archives²⁸⁴. Cet « *archival impulse* » illustre un désir de proposer de nouvelles associations, bien que partielles, « [...] *to connect what cannot be connected*²⁸⁵ » et d'enquêter sur un passé égaré²⁸⁶. Bien que ces deux historiens abordent le travail d'artistes contemporains occidentaux, leurs analyses rendent compte d'une orientation prise également par les artistes autochtones contemporains. Ces derniers aspirent, par la réappropriation du récit historique, à faire jaillir d'autres perspectives de l'histoire.

Hopkins reconnaît la présence des références historiques dans la création occidentale; mais elle soutient que son utilisation chez les artistes autochtones en serait antérieure, sans le situer historiquement. C'est sur ce plan que l'argumentation d'Hopkins peut être remise en question. Le professeur et chercheur Sven Spieker s'est penché sur l'utilisation des archives en arts visuels. Son ouvrage *The Big Archive. Art from Bureaucracy* porte un regard sur la façon dont les archives bureaucratiques (*bureaucratic archive*) ont pu modeler la pratique artistique au XXe siècle, et ce, dès les montages dadaïstes²⁸⁷. L'auteur démontre que les dadaïstes ont fait une utilisation repoussoir de l'archive dans leur montage afin de déconstruire un certain état de confiance vis-à-vis l'objectivité de l'archivage de l'histoire. Le principe rejoint la remise en question de l'histoire proposée par les artistes autochtones contemporains, mais la démonstration de Spieker remet en question l'antériorité de cette pratique chez ces derniers, telle que défendue par Hopkins.

L'utilisation de marqueurs visuels issus de la tradition autochtone (comme l'utilisation du perlage de billes de verre chez Nadia Myre- *Loi sur les Indiens*, 2000-

²⁸⁴ Hal Foster, « Archival Impulse », *October*, n° 110, octobre 2004, p. 4. Récupéré de <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>

²⁸⁴ Ses études de cas s'attardent au travail de Thomas Hirshhorn, Tacita Dean et Sam Durant.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁸⁷ Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008, p. 1.

2002, ou la réactualisation d'objets traditionnels comme les raquettes de babiche transformées en planche à roulettes par Jordan Bennett- *Jilaqami'g noshoe*, 2008) et l'expérience du colonialisme invoquée par la création autochtone contemporaine demeurent des spécificités incontestables de cette production artistique. Certaines caractéristiques avancées par les théoriciens de l'art autochtone, telles que les références au passé ou la déconstruction de l'histoire officielle peuvent toutefois être interrogées et soulever des questions quant à la catégorisation distincte de cette production. Cette classification participe du processus de dissensus énoncée par Rancière en ce qu'elle ébranle et questionne la structure catégorielle occidentale. Cette catégorisation incarne par le fait même un positionnement critique envers l'histoire de l'art occidental.

3.4 Sur l'importance de théoriser

Les stratégies relatives à une méthodologie décolonisatrice et autochtone dont nous avons discutées précédemment (l'identification du projet colonial, la réappropriation de l'histoire, l'intégration de l'épistémologie autochtone, la redécouverte du langage et la célébration d'une présence autochtone continue) rendent possible l'élaboration d'une histoire de l'art contemporain autochtone qui s'appuie sur des principes théoriques distincts du récit universaliste. Linda Tuhiwai Smith atteste de l'importance de développer une théorie autochtone dans le champ de la recherche et certaines de ses propositions s'inscrivent dans la structure de la muséographie étudiée. Outil de pouvoir, la théorisation mise sur l'habileté des autochtones à déterminer leurs propres priorités, permet de sélectionner des enjeux qui les intéressent et donne la possibilité d'en discuter entre eux²⁸⁸. Selon Tuhiwai Smith, la méthodologie décolonisatrice ne rejette pas toutes les théories ou connaissances occidentales; elle mise plutôt sur la valorisation de leurs intérêts selon leur propre perspective. Nous justifions ainsi les points de contact avec le système de l'art

²⁸⁸ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 38.

occidental, tels que l'inscription en institution muséale occidentale et les comparaisons esthétiques entre production autochtone et occidentale.

Bien que chacune des cinq expositions s'inscrive à sa manière dans l'écriture d'une histoire de l'art autochtone, deux d'entre elles démontrent une attention particulière à ce projet de théorisation. Le catalogue de l'exposition *Sakahàn* mise en effet sur le discours théorique en lien avec le développement de l'art contemporain autochtone international et accorde une grande importance à ce sujet en publiant douze textes traitant de la définition de cette production. Les organisateurs de *La Loi sur les Indiens revisitée* participent de façon notable à cet effort de théorisation considérant qu'il s'agit ici de la première exposition d'art actuel produite par l'institution et que celle-ci ne profite pas du même soutien financier que le MBAC. La publication bénéficie de la collaboration du sociologue wendat Guy Sioui Durand, actif contributeur au discours théorique sur l'art contemporain autochtone au Québec.

Comme l'affirme l'homme de théâtre wendat Yves Sioui Durand :

Les catalogues de grandes expositions d'art contemporain amérindien²⁸⁹ viennent statuer, au-delà de la dénonciation de l'ethnocentrisme néocolonial, qu'il y a une histoire de l'Art amérindien et, comme nous l'avons vu, que cette "histoire" plonge ses racines dans la continuité millénaire de nos civilisations malgré la rupture de la conquête et la christianisation forcée²⁹⁰.

Cette historiographie distincte influencée par des notions théoriques liées à l'usage stratégique de l'essentialisme et par des principes méthodologiques décolonisateurs et autochtones confirme l'existence d'une catégorie d'art contemporain autochtone qui

²⁸⁹ Yves Sioui Durand réfère alors aux catalogues des expositions *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada* (1992), *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines* (1992) et *Nouveaux Territoires 350/500 ans après* (1992).

²⁹⁰ Yves Sioui Durand, «Y-a-t-il un nouveau monde pour les Amérindiens? », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN, Marie SALAUN et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 512.

évolue parfois parallèlement, parfois en complémentarité avec le champ de l'art occidental. Mais en somme, elle s'insère dans une stratégie de résistance envers l'aplanissement culturel lié à la mondialisation et envers le projet colonialiste toujours en activité; tous deux menaçant l'intégrité des cultures autres qu'occidentale.

Le phénomène n'est cependant pas nouveau. Le champ de l'art autochtone s'organise au Canada depuis les années 1960, le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67* en est un exemple probant. La multiplication des événements collectifs présentés au Québec depuis 2008 indique cependant une réactualisation de cette catégorisation qui s'appuie sur le renouvellement des enjeux identitaires autochtones et sur une réaffirmation de leur présence liée à l'urbanisation d'une partie d'entre eux. Cette multiplication s'inscrit également dans un contexte sociopolitique plus large dans lequel évoluent par exemple les manifestations d'*Idle No More* et la Commission de vérité et réconciliation du Canada. La mondialisation, mouvement accéléré par le développement des technologies et les ambitions économiques des puissances marchandes et étatiques, provoque une reformulation du projet de résistance autochtone. Comme l'affirme l'auteure de la méthodologie décolonisatrice, Linda Tuhiwai Smith, bien que les différentes luttes nationales contre le colonialisme détiennent leur propre spécificité, elles se font écho dans une alliance internationale promouvant un élan général d'autodétermination. L'exposition *Sakahàn* laisse particulièrement voir les rouages de ce réseau international, mais notons que *Beat Nation* insiste également sur la présence d'artistes provenant de tout le continent et que *Baliser le territoire* met en scène des créateurs américains et canadiens. D'autre part, Tuhiwai Smith souligne à mesure égale l'importance de la mobilisation locale dans ce mouvement de résistance : « *It is at the local level that indigenous cultures of resistance have been born and nurtured over generations*²⁹¹ ». Les initiatives à échelle plus modeste, telle que *La Loi sur les Indiens revisitée* qui relève d'une

²⁹¹ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 110.

institution muséale wendate (bien qu'elle introduise le travail d'artistes de tout le Canada) sont autant des démonstrations de ce projet d'auto-détermination pour lequel l'expression « penser global, agir local » prend tout son sens.

Ces exemples tirés de la muséographie des cinq expositions collectives de notre corpus démontrent la présence de stratégies et théories communes. Celles-ci encadrent le développement d'une catégorisation de l'art contemporain autochtone activée par l'organisation et la diffusion de ces événements. Chacune des présentations conserve toutefois sa spécificité en ce que ces différents préceptes s'appliquent à diverses mesures, mais sans contradiction apparente.

CONCLUSION

« [...] *we have enough in common that we can relate to each other, but we have enough that's not in common that we need to pay attention [...]*⁵ »

C'est dans cette déclaration de l'historienne de l'art spécialisée dans les cultures autochtones, Ruth B. Phillips, que s'ancre la nécessité d'une catégorisation distincte de l'art contemporain autochtone. Suite à nos travaux, nous constatons que la catégorisation de l'art contemporain autochtone évolue, d'après nos cinq études de cas, selon une base théorique et esthétique distincte de celle de l'art contemporain occidental, tout en conservant certains points de contact. La remise en question des classifications existantes par la communauté artistique autochtone contemporaine exige de l'autre partie, soit de la communauté artistique occidentale contemporaine, qu'elle s'intéresse à ces distinctions (qui s'articulent principalement autour du contexte colonial et des références à l'épistémologie autochtone) et reconnaisse leurs points communs (tels que l'usage de moyens artistiques similaires, le partage de références culturelles et la participation au réseau de l'art contemporain international). Cette catégorisation relève également d'une stratégie de visibilité dont l'objectif est de pallier au manque de représentation qu'a longtemps subi l'art contemporain autochtone de la part des institutions artistiques officielles.

L'analyse quantitative de la diffusion d'expositions collectives d'art contemporain autochtone depuis les années 2000 a permis d'identifier une brève période pour laquelle ce type d'événements a connu une plus grande fréquence. Ce regain, évoluant entre les années 2008 et 2013, s'explique, entre autres, par la remise à jour des enjeux autochtones au Canada; par la voie du mouvement *Idle No More*, de la

⁵ Ruth B. Phillips cité dans Peter Simpson, « Separate worlds no more; Our perception of aboriginal art is changing », *The Ottawa Citizen*, (10 août 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1419116391?accountid=14719>

Commission de vérité et réconciliation du Canada et de la grève de la faim de Theresa Spence. La médiatisation de ces manifestations a porté à la connaissance du grand public la persistance du modèle colonial et ses impacts sur les communautés autochtones. Ce renouvellement des enjeux autochtones évolue parallèlement à la réactualisation de l'identité autochtone qui se transforme au gré de l'urbanisation, de la scolarisation et du métissage culturel de nombre d'entre eux. Nous constatons, à la manière de l'historien de l'art Bruce W. Ferguson, que l'exposition constitue une représentation des tendances sociales et politiques du moment²⁹³.

Cette évolution, tant sur le plan des enjeux autochtones que de la présentation d'expositions collectives d'art contemporain autochtone, se joue également sur fond de mondialisation. La menace d'aplanissement culturel inhérente à celle-ci inquiète plusieurs communautés, qu'elles soient autochtones ou occidentales. Les cultures autochtones constituent en ce sens un modèle de résistance en ce qu'elles survivent depuis longtemps malgré les tentatives d'assimilation promues par les autorités gouvernementales. Nous supposons que ce statut de résistance et de résilience ait pu susciter l'intérêt d'un plus grand nombre d'institutions et du public en général pour cette production artistique et favoriser sa présentation collective. Toutefois, cette recrudescence n'assure en rien une visibilité permanente de l'art contemporain autochtone au Québec. En effet, l'histoire récente, soit depuis 1967, démontre une évolution en dents de scie de la diffusion collective de cette production.

D'autre part, l'exposition collective ne constitue pas l'unique véhicule de la production autochtone contemporaine. Cette dernière s'expose également sous forme monographique²⁹⁴, s'insère dans des programmes ethnologiques²⁹⁵, prend part à des

²⁹³ Bruce W. Ferguson, *op. cit.*, p. 180.

²⁹⁴ Citons à titre d'exemple *Les dessins et peintures de Daphne Odjig. Une exposition rétrospective* organisée par le Musée des beaux-arts du Canada du 23 octobre 2009 au 3 janvier 2010 et la proposition monographique de Kent Monkman à la Leonard and Bina Ellen Gallery de l'Université Concordia, *My Treaty is With the Crown* présentée du 4 mars au 16 avril 2011.

événements d'art contemporain occidental et international²⁹⁶ et se mérite des prix prestigieux²⁹⁷. Toutefois, l'envergure du phénomène *Sakahàn* entraîne la nécessité de s'interroger sur les tenants et aboutissants de cette formule de présentation. Nous avons également choisi ce modèle de diffusion pour ce qu'il incarne, soit un générateur et un transmetteur d'une pensée commune. Nous avons identifié cette pensée, sa motivation, mais également son fonctionnement. L'étude des discours muséographiques des cinq expositions de notre corpus nous permet d'affirmer que ceux-ci s'inscrivent en continuité avec leurs prédécesseurs, soit le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67* et les grandes expositions de 1992. La critique du colonialisme, la réaffirmation de leur présence et de leur survie culturelle demeurent, mais l'approche diffère en ce que cette dénonciation et cette affirmation se décline selon une rhétorique plus intimiste. Comme nous l'avons démontré, c'est sur le plan individuel que s'exprime dorénavant l'expérience du colonialisme.

Si elles se rejoignent dans leur signification, chacune des expositions à l'étude détient sa propre spécificité. Nous retenons de *La Loi sur les Indiens revisitée* la charge politique du commissariat, mais également l'entière prise de parole autochtone puisque l'exposition relève à l'origine d'une initiative totalement autochtone. Il s'agit de l'unique exemple de notre corpus qui s'insère dans le modèle de l'autonomie muséale, telle que définie par Élise Dubuc et Laurier Turgeon. De son côté, il ressort du discours de *Baliser le territoire* une ambivalence entre une dénonciation du système occidental duquel est issu le colonialisme et un désir d'inscrire la production contemporaine autochtone dans le champ de l'art contemporain euro-américain.

²⁹⁵ Nous faisons allusion à l'exposition permanente du Musée McCord *Porter son identité. La collection Premiers Peuples* qui propose, parmi l'ensemble de vêtements historiques, une série d'œuvres créées par des artistes autochtones contemporains sous le commissariat de Nadia Myre.

²⁹⁶ Par exemple, l'artiste d'origine anishnaabe Rebecca Belmore représentait en 2005 le Canada à la Biennale de Venise avec l'installation vidéo *Fountain* (2005).

²⁹⁷ Depuis sa création en 2002, le prix Sobey récompensant l'excellence en art contemporain au Canada a été remis à quatre artistes autochtones : Brian Jungen (Dane-zaa) en 2002, Annie Pootoogook (Inuit) en 2006, Duane Linklater (Omushkego crie) en 2013 et finalement Nadia Myre (Algonquine) en 2014.

Besoin de distinction et de légitimation envers l'Occident se retrouvent au sein du discours de l'exposition. D'autre part, cette présentation, première édition d'une biennale, témoigne de l'intérêt du domaine marchand vis-à-vis de l'art contemporain autochtone puisqu'elle s'intègre à la programmation d'une galerie privée. *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* fait part quant à elle de l'insistance du commissaire Guy Sioui Durand pour l'écriture d'une histoire de l'art autochtone, particulièrement associée au territoire québécois. Le lieu de diffusion souligne la persistance du réseau parallèle dans la diffusion de l'art contemporain autochtone, puisque l'exposition se déroule dans une Maison de la culture. *Sakahàn* se démarque évidemment par son envergure, mais nous retenons davantage l'importance que les organisateurs accordent dans le catalogue à la théorisation de la création autochtone contemporaine, voire à sa définition. Le MBAC semble ainsi vouloir se positionner comme un joueur d'importance dans le champ de l'art contemporain autochtone international. Finalement, *Beat Nation* retient l'attention pour son historiographie complexe qui prouve l'importance des centres d'artistes dans l'évolution de l'art contemporain autochtone. Il s'agit d'un second exemple de l'appropriation d'une initiative du réseau parallèle par un musée institutionnel et ce, sans aucune modification de sa part.

Nous avons aussi répondu par ce travail à la problématique de la réception de l'art contemporain autochtone qui, selon l'historienne de l'art Nancy Marie Mithlo et selon nos observations, souffre du manque de spécialisation de ses auteurs. En raison de cette faiblesse, nous remettons en question la légitimité de ce lieu de validation. La fortune critique insiste dans les cas qui nous concernent sur le traitement des enjeux sociopolitiques au détriment des enjeux plastiques, mais en omettant, pour la plupart, d'incorporer une composante essentielle : le rôle du colonialisme. Par ce constat, nous rendons compte de l'importance d'une prise en charge autochtone de ce champ de l'art dans une perspective respectueuse du contexte et de l'épistémologie autochtone.

Dans l'ensemble des discours et des procédés discursifs à l'étude, nous avons démontré que l'exposition collective agissait comme outil d'affirmation identitaire, celle-ci se déployant sur fond de mondialisation, dans une perspective de résistance au colonialisme et selon une approche intimiste de l'expérience autochtone. Notre travail laisse également voir une continuité dans l'engagement politique de ces manifestations artistiques en lien avec le moment que nous identifions comme fondateur dans l'évolution de la production contemporaine, soit le *Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67*. Ceci dit, nous remarquons une divergence de ton alors que les pionniers s'adonnaient à une rhétorique frontale, plus agressive et que la génération d'évènements qui nous concerne fait preuve de plus de nuances, dans une visée d'ouverture et de dialogue avec la réception. Cette discussion s'active particulièrement autour du statut de l'art contemporain autochtone. Producteurs d'exposition et réception critique discutent et argumentent l'espace qu'occupe la création autochtone contemporaine vis-à-vis de la production occidentale. Il apparaissait dès lors important d'identifier les procédés qui justifiaient la catégorisation de cette production, et ce, selon les termes des principaux intéressés, c'est-à-dire les intervenants autochtones, théoriciens, commissaires et artistes qui prennent part à cette lutte pour la légitimation de leur création.

Nous avons observé la façon dont le « monde de l'art » autochtone contemporain opère ses propres distinctions par la voie de ses expositions collectives. Nous y avons trouvé une définition qui s'élabore sur une épistémologie distincte du mode de pensées occidental et s'appuie sur une méthodologie décolonisatrice et autochtone, puisque nombre des notions mises de l'avant par le discours des expositions concordent avec les principes défendus par ces programmes méthodologiques. S'y retrouvent, entre autres, la réécriture de l'histoire, la valorisation du mode de pensées autochtone, la redécouverte des langues autochtones, et l'accent mis sur une théorisation du domaine selon les intérêts autochtones. L'ensemble participe à la remise en question d'un récit universaliste pour l'histoire de l'art par la formation

d'une catégorie qui critique la main mise idéologique de l'Occident en matière d'art. L'exposition collective permet sans doute la mise en scène de ce récit : elle constitue en ce sens un instrument stratégique qui cristallise cette catégorisation et permet la diffusion, voire la légitimation, de cette histoire de l'art autochtone.

Afin de compléter ces travaux, une étude des enjeux économiques mériterait d'être entamée. En effet, les facteurs économiques et le contexte de la marchandisation de l'art peuvent influencer la catégorisation et la théorisation d'une production artistique. Comme l'affirme Nancy Marie Mithlo, un système d'évaluation rigoureux s'active dans le cadre de l'« *Indian Market* » américain puisqu'il augmente la valeur monétaire des acquis des collectionneurs²⁹⁸. L'effort mis sur la théorisation de l'art contemporain autochtone au sein des discours à l'étude participe-t-il de cette intention marchande? S'agit-il ici d'appuyer la valeur commerciale de la production contemporaine autochtone par un système de légitimation, de reconnaissance et de validation théorique? Ou, comme l'affirme l'anthropologue Marie Goyon, « l'indianité » est-elle employée comme un instrument de visibilité pour les artistes autochtones sur la scène internationale²⁹⁹? Ces interrogations ouvrent la voie vers de nouveaux travaux de recherche.

D'autre part, en raison de la faible représentation d'artistes autochtones québécois, l'exposition *Sakahàn* soulevait des questions quant à l'espace qu'occupe l'art contemporain autochtone au Québec. Rappelons-nous que Nadia Myre était la seule artiste d'origine autochtone québécoise de l'exposition. À ce stade-ci de nos recherches, force est d'admettre la faible influence des artistes autochtones québécois parmi le réseau autochtone canadien. En effet, si quatre des cinq expositions se

²⁹⁸ Nancy Marie Mithlo, *op. cit.*, p. 122.

²⁹⁹ Marie Goyon, « L'Indianité en tant qu'ethnogenèse: exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien », *Les Classiques des sciences sociales*, (sous la dir. de) Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2007, p. 22. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/goyon_marie/indianite_en_tant_ethnogenese/indianite.html

déroulent en territoire québécois, celles-ci n'apparaissent pas nécessairement représentatives de la production autochtone du Québec, puisqu'une majorité des artistes exposés sont originaires de l'extérieur de la province.

L'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*, bien qu'elle doive au départ mettre en valeur le talent créatif wendat, se transforme en une organisation pan canadienne dans laquelle des artistes de la Colombie-Britannique (Angela Sterritt), de l'Ontario (Maria Hupfield) et du Manitoba (Jackie Traverse) côtoient cinq artistes du Québec (Michel Savard, Louis-Karl Picard Sioui, France Gros-Louis Morin, Eruoma Awawish et Nadia Myre). Même son de cloche du côté de *Baliser le territoire*, puisque si l'initiative revient à des galeristes montréalais et que la commissaire est d'origine québécoise, les artistes exposés proviennent majoritairement des États-Unis et du Canada. Seulement cinq des vingt-cinq artistes invités sont du Québec, six si nous incluons l'artiste Sonny Assu récemment installé au Québec (Hanna Claus, Raymond Dupuis, Rita Letendre, Nadia Myre, Sonia Robertson). Les propriétaires de la galerie insistent par ailleurs sur leur désir de pallier à un manquement sur la scène nord-américaine (et non québécoise) quant à la diffusion de l'art contemporain autochtone

300

L'exposition *Beat Nation*, quant à elle, relève d'une organisation de Vancouver et le MACM s'approprie le contenu sans modification, sans intégrer une perspective locale. Le texte d'introduction et le communiqué de presse présentent l'évènement comme un rassemblement d'artistes autochtones de tout le continent, mais aucune nation autochtone du Québec n'y figure. Nous constatons, comme la critique d'art Anne-Marie Bouchard que cette omission reconduit la marginalisation des nations autochtone du Québec³⁰¹. L'institution fait part d'un désir de s'illustrer dans le champ

³⁰⁰ Rhéal Olivier Lanthier et François St-Jacques, *op. cit.*, p. 2.

³⁰¹ Anne-Marie Bouchard, *op. cit.*, p. 43.

de l'art contemporain autochtone en plein effervescence sans toutefois y investir l'énergie nécessaire à une réelle implication.

Akakonhsa' : *Fabuleux dédoublements* détient quant à elle la plus forte présence québécoise en exposant douze artistes québécois sur un ensemble de seize créateurs (ce décompte inclut Domingo Cisneros d'origine mexicaine et Alanis Obomsawin née aux États-Unis, tous deux ayant œuvré majoritairement au Québec). L'engagement du commissaire dans le champ de l'histoire de l'art québécois n'est pas étranger à ce constat.

À la lumière de ces décomptes, les questions identitaires prennent cependant un autre sens, puisque s'ils ne sont pas nés en territoire québécois, certains de ces artistes ont choisi d'y vivre (Sonny Assu) ou d'y étudier (Jason Baerg). En cette ère de mondialisation qui valorise les déplacements et les migrations, la notion d'identité liée à un territoire fixe devient mouvante. Les territorialités artistiques sont de plus en plus poreuses et nous le constatons dans le cadre de ce travail. Le catalogue de l'exposition *Sakahàn* témoigne par ailleurs de ces déplacements en identifiant les artistes par leur nation autochtone d'origine, par leur lieu de naissance et de travail.

D'autre part, la fortune critique à l'étude n'éclaire pas outre mesure la situation de l'art autochtone québécois alors qu'elle s'interroge principalement sur la nature de la production contemporaine autochtone. De ce fait, très peu d'auteurs remarquent l'absence d'artistes autochtones québécois du corpus de *Beat Nation*³⁰² et la plupart traite l'ensemble des artistes selon une appartenance canadienne ou selon leur origine autochtone, faisant fi des repères provinciaux.

³⁰² Seules Odile Tremblay et Anne-Marie Bouchard abordent le sujet.

La complexité de la situation de l'art contemporain autochtone au Québec s'explique entre autres par les enjeux référendaires. En atteste le politicien d'origine crie, Roméo Saganash, qui se méfie d'une possible déclaration d'indépendance unilatérale de la part des souverainistes québécois³⁰³. Cet unilatéralisme négligerait selon lui le droit inaliénable des autochtones (il traite ici plus particulièrement des Cris de la Baie-James) à l'autodétermination et menacerait les ententes conclues avec la province à l'intérieur du cadre législatif fédéral. L'éventualité d'une souveraineté québécoise amène en soi une tension entre nations autochtones et québécoise freinant les rapprochements entre les deux communautés. Minoritaires au sein d'une société francophone elle-même en minorité, les autochtones du Québec subissent une double marginalité.

La réception des manifestations du mouvement *Idle No More* au Québec s'avère démonstrative de ce constat. Ces événements ont tous profité d'une visibilité médiatique considérable, tant au Québec que dans le reste du Canada. Cependant, selon un sondage CROP-*Le Soleil- La Presse* réalisé au plus fort des manifestations d'*Idle No more* et de la grève de la faim de Theresa Spence, (soit du 7 au 9 janvier 2013), seulement le quart de la population québécoise connaît le mouvement et ses revendications. De plus, toujours d'après ce sondage, seulement la moitié des Québécois reconnaît les conditions de vie défavorables des autochtones³⁰⁴.

Le mouvement *Idle No More* détient, au-delà de cette méconnaissance, une filiale québécoise baptisée *Finie l'inertie*. Les porte-paroles Mélissa Mollen-Dupuis et

³⁰³ Saganash fait ici référence à la possibilité émise par l'ancien chef du Parti québécois André Boisclair en 2005 d'envisager une déclaration d'indépendance unilatérale dans le cadre d'un référendum positif. Roméo Saganash, « Le Québec et les peuples autochtones : une perspective crie de la Baie-James », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) Natacha Gagné, Thibault Martin, Marie Salaun et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 256.

³⁰⁴ Ian Bussières, « Idle No More : Dossier méconnu des Québécois », *Le Soleil*, (12 janvier 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201301/11/01-4610650-idle-no-more-dossier-meconnu-des-quebecois.php>

Widia Larrivière expliquent principalement le retard de la participation québécoise au mouvement canadien par la barrière linguistique³⁰⁵. Effectivement, les enjeux linguistiques constituent un défi supplémentaire aux relations entre autochtones et allochtones en territoire québécois, puisque 75% des autochtones québécois sont d'allégeance anglophone alors que 79% des québécois sont francophones³⁰⁶. Le modèle des deux solitudes canadiennes se répète. S'ajoute à cet écart linguistique un poids démographique moindre au Québec que dans les autres grandes provinces canadiennes. Ainsi, le Québec se retrouve au sixième rang des provinces en ce qui concerne la densité de la population autochtone³⁰⁷. Toutefois, si ces statistiques expliquent partiellement la faible représentativité autochtone au Québec, tant sur le plan artistique que sociale, elles ne justifient pas la mise à l'écart des artistes autochtones québécois du réseau canadien (comme par exemple l'absence d'artistes autochtones québécois parmi l'exposition *Beat Nation* qui se veut une démonstration de la créativité autochtone de tout le continent), du moins, pas selon des repères linguistiques.

Tenant d'expliquer cette absence, la critique en cinéma du journal *Le Devoir*, Odile Tremblay, accuse plutôt la dispersion des créateurs autochtones en arts visuels³⁰⁸. Un réseau artistique mal soutenu expliquerait-il la méconnaissance, le manque de reconnaissance et la faible présence des créateurs autochtones québécois sur la scène nationale? À cet effet, remarquons que Montréal, métropole culturelle du Québec ne possède aucun lieu de rassemblement artistique officiel autochtone, aucune maison de

³⁰⁵ Caroline Montpetit, « Idle No More - Les plumes rouges sortent dans la rue », *Le Devoir*, (9 janvier 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/367937/les-plumes-rouges-sortent-dans-la-rue>

³⁰⁶ Jacques Leclerc, « Les droits linguistiques des autochtones », *L'aménagement linguistique dans le monde*, 2014. Récupéré de http://www.axl.cefap.ulaval.ca/amnord/Quebec-8Autochtones-droits_lng.htm#2_Donn%C3%A9es_d%C3%A9mographiques_molingustiques

³⁰⁷ Cette statistique réfère à l'année 2011. Emploi et Développement social Canada, *Canadiens en contexte - Population autochtone*, 2015. Récupéré de <http://www4.rhdcc.gc.ca/3ndic.lt.4r@-fra.jsp?iid=36>

³⁰⁸ Odile Tremblay, *op. cit.*

la culture, centre d'artistes ou institution dédié uniquement à la production et à la diffusion de la création autochtone³⁰⁹. Le festival Printemps autochtone d'ART dans lequel s'insérait l'exposition *Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements* faisait part de son souhait de voir naître une telle institution en territoire montréalais, territoire iroquois. Soulignons toutefois le travail assidu d'André Dudemaine, à la tête de l'organisme Terres en vue qui organise annuellement le festival *Présence autochtone* depuis 1991. D'autre part, la récurrence de certains intervenants au sein de notre corpus témoigne de l'existence d'une communauté artistique autochtone québécoise modeste, mais tout de même active : Guy Sioui Durand accorde une énergie considérable à la théorisation et au commissariat de l'art contemporain autochtone du Québec, Nadia Myre bénéficie d'une grande visibilité comme artiste et commissaire et Sonia Robertson s'investit artistiquement tant dans sa communauté (Mashteuiatsh) qu'en milieu urbain. À ceux-ci s'ajoute l'artiste d'origine kwakwaka'wak Sonny Assu qui travaille dorénavant à Montréal.

Cette étude constitue une première étape dans l'analyse de la situation de l'art contemporain autochtone au Québec. La documentation des autres catégories de représentation de cette production, telles que les expositions monographiques et les incursions de l'art contemporain autochtone parmi des corpus ethnologiques, permettrait de compléter ce portrait. Nous pouvons tout de même affirmer que certains avancements ont eu lieu depuis 2008. Notons tout d'abord l'ouverture de certaines institutions officielles vis-à-vis cette production (nous référons ici au MACM, au MBAC (tant pour la présentation de *Sakahàn* que pour la création de la Chaire de conservation de l'art indigène), ainsi qu'au MNBAQ qui présentait en 2005 *Au fil de mes jour, créations autochtones contemporaines*). Soulignons ensuite le réseautage entre les institutions autochtones qui produisent et font circuler des

³⁰⁹ Guy Sioui Durand, « Près de Kahnawake: Hochelaga Montréal et Hochelaga Montreal », *Inter: art actuel*, n° 104, hiver 2009, p. 59. Notons toutefois que depuis le 25 mai 2015, un espace culturel autochtone a été inauguré à Montréal sous la gouverne des Productions Feux sacrés. L'Espace culturel Ashukan, 2015, Récupéré de <https://boutiquepfs-sfp.liki.com/l-espace-culturel-ashukan>

expositions d'art contemporain autochtone qui se voient ensuite reprises par des établissements occidentaux (tels que le Musée McCord qui diffuse *La Loi sur les Indiens revisitée*). Il nous faut aussi rappeler l'inauguration lors de la période étudiée d'évènements qui se veulent récurrents : la quinquennale d'art contemporain autochtone du MBAC, la biennale de la galerie Art Mûr et finalement le Printemps d'ART autochtone qui revient pour une deuxième édition en 2015. De ces projets émergent l'espoir d'une plus grande et plus juste reconnaissance pour une production artistique longtemps incomprise et tenue à l'écart du réseau dominant.

ANNEXE 1

Expositions collectives d'art autochtone contemporain au Québec 2000-2013

Dates	Événements	Commissaires	Lieux de diffusion	Producteur
2013-11-09 au 2013-12-15	<i>Territoires partagés</i>	France Trépanier	Centre d'artistes Vaste et vague (Carleton sur Mer)	Centre d'artistes Vaste et vague
2013-10-17 au 2014-01-05	<i>Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone</i>	Kathleen Ritter, Tania Willard	Musée d'art contemporain de Montréal (en tournée)	Vancouver Art Gallery
2013-09-18 au 2013-12-15	<i>Qui suis-je ? L'identité autochtone au 21e siècle</i>	Rhéal Olivier Lanthier	Maison des Jésuites de Sillery	Art Mûr
2013-06-27 au 2013-09-02	<i>Indigène et urbain</i>	Morgan Baillargeon	Musée canadien des civilisations	Musée canadien des civilisations
2013-05-17 au 2013-09-02	<i>Sakahàn: Art indigène international</i>	Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde	Musée des beaux-arts du Canada	Musée des beaux-arts du Canada
2013-04-30 au 2013-06-08	<i>Akakohsa': Fabuleux dédoublements</i>	Guy Sioui Durand	Maison de la culture Frontenac	Ondinnok
2013-01-09 au 2013-03-16	<i>Décolonisez-moi</i>	Heather Igloliorte	Foreman Art Gallery- Sherbrooke (en tournée)	Galerie d'art d'Ottawa
2012-01-14 au 2012-02-25	<i>Baliser le territoire: Manifestation d'art contemporain autochtone</i>	Nadia Myre	Galerie Art Mûr	Galerie Art Mûr
2011-12-13 au 2012-12-01	<i>Exposition onze nations</i>	Nadine Saint-Louis	Marché Bonsecours (salle Gilles-Carle)	Les Productions Feux sacrés
2011-05-28 au 2011-11-02	<i>Rien ne m'arrêtera</i>	Daina Warren	Musée des beaux-arts du Canada	Musée des beaux-arts du Canada
2009-09-11 au 2010-01-10	<i>La Loi sur les Indiens revisitée</i>	Louis-Karl Picard Sioui	Musée huron-wendat (tournée à suivre)	Musée huron-wendat

ANNEXE 1 (SUITE)

Dates	Événements	Commissaires	Lieux de diffusion	Producteur
2009-06-09 au 2009-11-15	<i>Cosmogonies des Premières Nations</i>	Michel Côté	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terres en vues
2009-03-19 au 2009-04-25	<i>Hochelega revisité</i>	Ryan Rice	Centre MAI (Montréal, Arts interculturels)	Centre MAI
2009-07-03 au 2009-12-10	<i>L'écrit de la Terre</i>	Katharina Trüb	Musée des Abénakis (en tournée)	Musée amérindien de Mashteuiatsh
2008-06-10 au 2008-10-05	<i>Dialogues avec un sauvage : perspectives contemporaines</i>	n/d	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terre en vues et BANQ
2008-06-21 au 2008-09-28	<i>Tehariolin: Zacharie Vincent et ses amis</i>	Guy Sioui Durand	Espace 400e Québec	Société du 400e anniversaire de Québec
2008-05-20 au 2008-06-30	<i>Invisible Seams: Continuity and Traditions in Contemporary Aboriginal Textile</i>	Viviane Gray et Kevin Gibbs	La Galerie d'art d'Affaires autochtones et Développement du Nord Canada	Aff. autochtones et Dév. Nord Canada
2008-05-20 au 2008-06-14	<i>IZHIZKAWÉ: To Leave Tracks to a Certain Place</i>	Sherry Farrell Racette	FOFA Gallery, Université Concordia	FOFA Gallery, Université Concordia
2007-10-22 au 2007-11-02	<i>Atipik (Quinzaine des cultures)</i>	n/d	Cégep du Vieux-Montréal	en collaboration avec Terres en vues
2007-06-26 au 2007-08-16	<i>Nia, notre monde</i>	n/d	Maison de la culture Ahunstic	n/d
2007-06-21 au 2007-11-16	<i>Transitions: l'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada</i>	Barry Ace et July Papatsie	Le Musée amérindien de Mashteuiatsh	Centres d'Art Indien et Inuit (1997)
2007-05-29 au 2007-09-02	<i>Parcours identitaires</i>	Tracey Deer	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terre en vues et BANQ
2006-05-30 au 2006-10-01	<i>Le patrimoine écrit des Premières Nations : explorer, annoter, révéler</i>	n/d	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terre en vues et BANQ
2005-06-13 au 2005-08-31	<i>Le livre d'artiste: images écrites des Premières nations</i>	n/d	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terre en vues et BANQ

ANNEXE 1 (SUITE)

Dates	Événements	Commissaires	Lieux de diffusion	Producteur
2005-02-03 au 2005-04-24	<i>Au fil de mes jours</i>	Lee-Ann Martin	Musée des beaux-arts du Québec, Musée canadien des civilisations	Musée des beaux-arts du Québec
2004-06-04 au 2004-06-24	<i>Niswaskw, propositions indigènes sur l'art</i>	n/d	Guilde canadienne des métiers d'arts	Terres en vues
2003-07-23 au 2003-08-31	<i>Transmission Présences, 2003</i>	n/d	Centre d'exposition de Val-d'Or	Centre d'exposition de Val-d'Or
2003-06-05 au 2003-06-27	<i>Jeux de création</i>	n/d	Bibliothèque et Archives nationales du Québec	Terres en vues
été 2001 * (non précisé)	<i>Transitions 2. L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada</i>	Barry Potter et Ryan Rice	Édifice du Belgo local 418 (dans le cadre de Présence autochtone)	Centres d'Art Indien et Inuit
2001-10-01 (non précisé)	<i>Le Retour de l'Ours/Tortue</i>	n/d	Espace émergent	Événement Espaces émergents
2001-06 au 2001-09-01	<i>Des mâts tolimiques pour la paix</i>	Virginia Pésénapéo Bordeleau	Jardin botanique de Montréal	Terres en vues
2000-11-08 au 2000-12-17	<i>Cedar People: ancestors living among us, Squamish art</i>	Nancy Bleck et Aaron Nelson-Moody	Bishop University Art Gallery	n/d
Annuel	<i>Symposium annuel de peinture Mamu</i>	Multiplés	Musée Shaputan	L'Institut Tshakapesh

ANNEXE 2

Exposition :	<i>La Loi sur les Indiens revisitée</i>
Commissaire :	Louis-Karl Picard-Sioui
Producteur :	Musée huron-wendat
Diffuseurs :	Musée huron-wendat (Wendake), du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010
	Musée des Abénakis (Odanak), du 19 avril au 11 octobre 2010
	Musée amérindien de Mashteuiatsh, du 25 novembre 2010 au 6 mai 2011
	Musée McCord (Montréal), du 20 mai au 7 août 2011

Artistes	Origines
Eruoma Awawish	Atikamekw (Qc)
Maria Hupfield	Ojibway (Ont.)
France Gros-Louis Morin	Wendat (Qc)
Nadia Myre	Algonquin (Qc)
Louis-Karl Picard-Sioui	Wendat (Qc)
Michel Savard	Wendat (Qc)
Angela Sterritt	Gitxsan (C.-B.)
Jackie Traverse	Ojibway (Man.)

Catalogue d'exposition :	37 p., bilingue
Auteurs	Textes
Louis-Karl Picard-Sioui	« Revisiter la <i>Loi sur les Indiens</i> »
Guy Sioui Durand	« Insoumission »
n/d	Présentation des artistes

ANNEXE 3

Exposition :	<i>Baliser le territoire</i>
Commissaire :	Nadia Myre
Producteur :	Galerie Art Mûr
Diffuseur :	Galerie Art Mûr, 14 janvier au 25 février 2012
Évènement :	1ère édition de la Biennale d'art contemporain autochtone

Artistes	Origines
Sonny Assu	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Jason Berg	Crie, Métis (Ont.)
Carl Beam	Ojibwe (Ont.)
Rebecca Belmore	Anishnaabe (Ont.)
Kevin Lee Burton	Swampy Crie (Man.)
Hannah Claus	Mohawk (Ont.)
Bonnie Devine	Ojibwe (Ont.)
Raymond Dupuis	Malécite (Qc)
Edgar Heap of Birds	Cheyenne (É.-U.)
Vanessa Dion Fletcher	Potawatomi, Lenape (Ont.)
Nicholas Galanin	Sitka (É.-U.)
Greg Hill	Kanyen'kehaka (Mohawk) (Ont.)
Robert Houle	Saulteaux (Man.)
Maria Hupfield	Wasauksing (Ont.)
Rita Letendre	Abenaki (Qc)
Glenna Matoush	Crie (Ont.)
Alan Michelson	Mohawk (É.-U.)
Nadia Myre	Algonquin (Qc)
Marianne Nicolson	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Michael Patten	Crie (Sask.)
Arthur Renwick	Haisla (C.-B.)
Sonia Robertson	Ilnu (Qc)
Greg Staats	Mohawk (Ont.)
Tania Willard	Secwepemc Nation (C.-B.)
Will Wilson	Diné (É.-U.)

Catalogue d'exposition : Fascicule *Invitation* vol. 7 n° 3, 30 p., bilingue.

Auteur(s)	Textes
Lanthier et St-Jacques	« Mots des directeurs »
Nadia Myre	« Baliser le territoire »

ANNEXE 4

Exposition :	<i>Akakonhsa' : Fabuleux dédoublements</i>
Commissaire :	Guy Sioui Durand
Producteur :	Ondinnok
Diffuseur :	Maison de la culture Frontenac, du 30 avril au 8 juin 2013
Évènement :	Printemps autochtone d'ART

Artistes	Origines
Eruoma Awawish	Atikamekw (Qc)
Hannah Claus	Mohawk (On.)
Domingo Cisneros	Tepehuane (Mex.)
David Garneau	Métis (Alb.)
Sophie Kurtness	Ilnue (Qc)
Robert Laliberté	Québec
Lydia Mestokosho-Paradis	Innue (Qc)
Kent Monkman	Crie / Moskégon (Ont.)
Norval Morrisseau	Anishinaabe (Ont.)
Nadia Myre	Algonquine (Qc)
Alanis Obomsawin	Abénaki (Qc)
Sylvie Paré	Wendat (Qc)
Mike Patten	Crie (Sask.)
Virginie Pésémapéo Bordeleau	Crie (Qc)
Diane Robertson	Ilnue (Qc)
Sonia Robertson	Ilnue (Qc)

Catalogue d'exposition :	Prospectus, 4 p., unilingue français.
Auteur	Textes
Guy Sioui Durand	Présentation des artistes
Guy Sioui Durand	« Est-ce que ton cœur est bon? Vas-tu en paix? Comment ça va? »

ANNEXE 5

Exposition :	Sakahàn : Art indigène international
Commissaires :	Greg A. Hill Candice Hopkins Christine Lalonde Linda Grussani (volet vidéo)
Producteur :	Musée des beaux-arts du Canada
Diffuseur :	Musée des beaux-arts du Canada, du 17 mai au 2 septembre 2013
Évènement :	Quinquennale d'art indigène international

Artistes canadiens	Origines
Arnait Video Productions	Inuit (Nunavut)
Shuvinaï Ashoona	Inuit (Nunavut)
John Noestheden	Canada et Pays-Bas
Sonny Assu	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Mary Ann Barkhouse	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Christi Belcourt	Nehiyaw / Otipimisiwak (Ont.)
Rebecca Belmore	Anishnaabe (Ont.)
Corey Bulpitt	Haida (C.-B.)
Larissa Healey	Anishnaabe (Man.)
Beau Dick	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Billy Gauthier	Kablunan et Métis (T.-N.-L.)
Robert Houle	Anishnaabe (Man.)
Terrance Houle	Blood (Alb.)
Brian Jungen	Dane-zaa (C.-B.)
Jimmy Manning	Inuit (T.-N.-L.)
Kent Monkman	Crie / Moskégon (Ont.)
Nadia Myre	Algonquin (Qc)
William Noah	Inuit (T.-N.-L.)
Jamasee Padluq Pitseolak	Inuit (T.-N.-L.)
Tim Pitsiulak	Inuit (T.-N.-L.)
Edward Poitras	Métis (Sask.)
Annie Pootoogook	Inuit (T.-N.-L.)

ANNEXE 5 (SUITE)

Artistes canadiens (suite)	Origines
Itee Pootoogook	Inuit (T.-N.-L.)
Doug Smarch	Tinglit (Yn)
Greg Staats	Kanien'kehaka (Ont.)
Jutai Toonoo	Inuit (T.-N.-L.)
Lawrence Paul Yuxweluptun	Salish (C.-B.)

Artistes internationaux	Origines
Vernon Ah Kee	Kuku Yalandji, Waanji et Yidindji (AUS)
Maria Thereza Alves	Kaingang et Guaranie (BRA)
Pia Arke	Groenland (DNK)
Nanobah Becker	Navaho (É.-U.)
Richard Bell	Kamilaroi, Kooma, Jiman et Gurang Gurang (AUS)
Andrea Carlson	Anishnaabe (É.-U.)
Abraham Cruzvillegas	P'urhepechilango (MEX)
Jimena Mendoza	Mestizo (MEX)
Cup'luaq (Jack Dalton)	Inuit (É.-U.)
Suresh Kumar Dhurve	Gond (IND)
Jimmie Durham	Cherokee (É.-U.)
En Lei	Paiwan (TWN)
Nicholas Galanin	Tinglit (É.-U.)
Regina José Galindo	Ladino (GTM)
Jeffrey Gibson	Chacta et Cherokee (É.-U.)
Brett Graham et	Maori (NZL)
Rachael Rakena	Maori (NZL)
Daniel Guzmán	Mestizo (MEX)
Julie Edel Hardenberg	Groenland
Marja Helander	Sàmie (FIN)
Inuk Silis Hoegh	Groenland
Geir Tore Holm	Sàmie (NOR)
Byrol Jimenez	Zapotel et Mestizo (MEX)
Jonathan Jones	Kamilaroi et Wiradjuri (AUS)
Toru Kaizawa	Ainu (JPN)
Sonya Kelliher-Combs	Inupiaq et Athabascane (É.-U.)
Shigeyuki Kihara	Samoane (NZL)

ANNEXE 5 (SUITE)

Artistes internationaux (suite)	Origines
Walis Labai	Seediq (TWN)
Omero Leyva	Mestizo (MEX)
César Antonio Lòpez	Amuzgo (MEX)
Erica Lord	Inupiaq et Athabascane (É.-U.)
Teresa Margolles	Mestiza (MEX)
Da-ka-xeen Mehner	Tinglit et Nisga'a (É.-U.)
Danie Mellor	Mamu, Ngajan et Ngagen (AUS)
Alan Michelson	Kanien'kehaka (É.-U.)
Wangechi Mutu	Kikuyu (KEN)
Shelley Niro	Kanien'kehaka (É.-U.)
Fiona Pardington	Maorie et écossaise (NZL)
Michael Parekowhai	Maori (NZL)
Viggo Pederson	Sàmie (NOR)
Outi Pieski	Sàmie (FIN)
Abel Rodriguez	Nonuya (COL)
Gjert Rognli	Sàmie (NOR)
Jangarh Singh Shyam	Gond (IND)
Mayank Kumar Shyam	Gond (IND)
Venkat Raman Singh Shyam	Gond (IND)
Yuma Taru	Atayal (TWN)
Jeff Thomas	Onondaga (É.-U.)
Warwick Thornton	Kaytej (AUS)
Maika'i Tubbs	Hawaien (É.-U.)
Ingunn Utsi	Sàmie (NOR)
Taika Waititi	Maori (NZL)
Marie Watt	Sénéca (É.-U.)
Steven Yazzie	Navaho et Laguna (É.-U.)

ANNEXE 5 (SUITE)

Catalogue d'exposition :	285 p., éditions francophone et anglophone
Auteurs	Textes
Marc Meyer	« Avant-propos »
Hill, Hopkins, Lalonde	« Remerciements »
Albert Dumont	« Sakahàn: allumer un feu »
Christine Lalonde	« Introduction: au carrefour de l'indigénité et de la mondialisation de l'art contemporain »
Candice Hopkins	« D'autres images: impérialisme, amnésie historique et mimésis »
Linda Grussani	« Le film et la vidéo autochtone: redéfinir le cinéma »
Gerald Vizenor	« L'art cosmototémique autochtone »
Jolene Rickard	« L'émergence de l'art indigène international »
Irene Snarby	« L'art sàmi, un art qui a transcendé les frontières »
Annapurna Garimella	« L'aboriginalisthan en milieu muséal »
Ngahiraka Mason	« L'art maori dans un contexte international »
Yuh-Yao Wan	« Le développement de l'art indigène taiwanais »
Catalina Lozano	« Un no man's land? Colonialité du pouvoir et luttes autochtones en Amérique »
Abraham Cruzvillegas et Jimena Mendoza	« Rires et iconographies »
Jimmy Manning	« Vu d'ici »
Greg Hill	« Post-face. Sakahàn, 25 ans après »

ANNEXE 6

Exposition :	<i>Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone</i>
Commissaires :	Kathleen Ritter, Tania Willard et Mark Lanctôt (coordination montréalaise)
Producteur :	Vancouver Art Gallery, suite à l'initiative de la <i>grunt gallery</i>
Diffuseurs :	Galerie SAW (Ottawa), du 21 avril au 6 juin 2009. <i>grunt gallery</i> (Vancouver), du 26 juin au 1er août 2009. Vancouver Art Gallery (Vancouver), du 25 février au 3 juin 2012. The Power Plant Contemporary Art Gallery (Toronto), du 15 décembre 2012 au 5 mai 2013. Kamloops Art Gallery (Kamloops), du 29 juin au 7 septembre 2013. Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal), du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014. Dalhousie Art Gallery, St-Mary's University Art Gallery (Halifax), 22 mars au 18 mai 2014. Mackenzie Art Gallery (Regina), du 5 juillet au 7 septembre 2014

Artistes	Origines
KC Adams	Ojibway / Crie (Man.)
Sonny Assu	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Jackson 2Bears	Mohawk (n/d)
Jordan Bennett	Micmac (T.-N.)
Raymond Boisjoly	Haida/ Québécois (C.-B.)
Corey Bulpitt	Haida (C.-B.)
Raven Chacon	Navajo (É.-U.)
Dana Claxton	Hunkpapa Lakota Sioux (É.-U.)
Dustin Craig	Apache/Navajo (É.-U.)
Nicholas Galanin	Tinglit (É.-U.)
Larissa Healey	Anishnaabe (Man.)
Maria Hupfield	Anishinaabe (Ont.)
Mark Igloliorte	Inuit (T.-N.-L.)
Kevin Lee Burton	Swampy Crie (Man.)
Cheryl L'Hirondelle	Crie et Métis (Alb.)
Duane Linklater	O mushkego crie (Ont.)
Madeskimo	Inuk (Nunavut)
Dylan Miner	Métis (É.-U.)
Kent Monkman	Crie / Moskégon (Ont.)
Marianne Nicolson	Kwakwaka'wakw (C.-B.)
Skeena Reece	Tsimshian/Gitksan et Crie (C.-B.)

ANNEXE 6 (SUITE)

Artistes (suite)	Origines
Hoka Skenandore	Oneida/Oglala Lakota / Luiseno (É.-U.)
Rolande Souliere	Anishinaabe (Ont.)
Bear Witness	Cayuga Six Nations (Ont.)

Catalogue d'exposition :	95 p. unilingue anglais
Auteurs	Textes
Kathleen S. Bartels (VAG Director)	« Foreword »
Kathleen Ritter et Tania Willard	« Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture »
n/d	Présentation des artistes

ANNEXE 7

FORTUNE CRITIQUE

Exposition:	<i>La Loi sur les Indiens revisitée</i>
-------------	---

Auteur	Article	Publication
Bonspiel, Steve	New McCord exhibit sheds new light on Indian Act	<i>The Eastern Door</i> (Mohawk)
Chevalot, Claude	Nègre rouge d'Amérique	<i>Punctum arts visuels</i>
Lacasse, Mireille	L'insoumission des artistes autochtones	<i>Drapeau rouge. Parti communiste révolutionnaire</i>
Le Houillier, Marylène	Des aberrations tournées en dérision	<i>Courrier Sud</i>
Phelan, Anna	Indian status (quo) (Pré-papier)	<i>Hour Community</i>
Pohl, John	Creative freedom opens doors in all directions	<i>The Gazette</i>
Potvin, Chantal	Exposition des Premières Nations : <i>La loi sur les Indiens revisitée</i>	<i>Innuvelle</i> (Innu)
Rigby, Christine	Reinterpreting the past, <i>The Indian Act Revisited</i> is a contemporary art show	<i>The Nation</i> (Crie)
Sigler, Brittany	First Nations artists come together	<i>The Suburban</i>
White, Marie	First Nations artists revisit the 1876 Indian Act	<i>Windspeaker</i> (autochtone)

ANNEXE 7

FORTUNE CRITIQUE (SUITE)

Exposition: Baliser le territoire

Auteur	Article	Publication
Charce, Chloe	Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire	ETC
Delgado, Jérôme	Mohawks, Cheyennes, Algonquins... et artistes	Le Devoir
Kozinska, Dorota	Contemporary native art manifestation : A stake in the ground	Vie des arts
Lepage, Jocelyne	Au-delà des clichés	La Presse
McLaughlin, Bryne	A stake in the ground : When Language Wounds	Canadian Art
Moeder, Claire	Baliser le territoire : en terre inconnu	Rats de ville
Pohl, John	Aboriginal artists explore their language	The Gazette
Tousignant, Isa	A Stake in the Ground	Canadian Art

Exposition: Akakonhsa': Fabuleux Dédoubléments

Auteur	Article	Publication
Mbogo, Yvette	Akakonhsa'-Fabuleux dédoubléments	Afrique Québec Cultures africaines et autochtones
Chapsal, Agnès	Identités multiples	24 H Montréal
Montpéti, Caroline	Un printemps autochtone d'art à la maison de la culture Frontenac	Le Devoir
Seleanu, André	Esthétiques autochtones	Vie des arts

ANNEXE 7

FORTUNE CRITIQUE (SUITE)

Exposition:		<i>Sakahàn: Art indigène international</i>	
Auteur	Article		Publication
Clément, Éric	L'art actuel est aussi autochtone		<i>La Presse</i>
Adams, James	Exploding the Box		<i>The Globe and Mail</i>
Davidge, Michael	Sakahàn, International Indigenous Art		<i>Border Crossings (Winnipeg)</i>
Delgado, Jérôme	La différence indigène		<i>Le Devoir</i>
Gessel, Paul	Wow factor is high at the National Gallery's new international indigenous exhibition		<i>Ottawa Magazine</i>
Grande, John K.	Sakahàn: Lighting a Fire		<i>Vie des arts</i>
Lessard, Valérie	Exposition impressionnante et puissante		<i>Le Droit</i>
Macfarlane, David	Sakahàn at the National Gallery : indigenous art with a self-assured sense of mystery		<i>Toronto Star</i>
McLaughlin, Bryne	Sakahàn : International Indigenous Art		<i>Canadian Art (Toronto)</i>
Milroy, Sarah	Sakahàn at the National Gallery : an Aboriginal Triumph		<i>The Globe and Mail</i>
Nanibush, Wanda	Sakahàn : International Indigenous Art		<i>C: International Contemporary Art (Toronto)</i>
Radok, Stéphanie	Sakahàn: International Indigenous Art		<i>Artlink (Australie)</i>
Ramade, Bénédicte	Tous indigènes!		<i>L'Œil (France)</i>
Rigby, Christine	Indigenous art sparks interest at the National Gallery		<i>The Nation (Crie)</i>
Simpson, Peter	An eye-opening triumph : Spectacular exhibit shatters preconceptions about aboriginal art		<i>The Ottawa Citizen</i>
Simpson, Peter	Contemporary art blues: The National Gallery's vast exhibit of indigenous art attracted mediocre crowds		<i>The Ottawa Citizen</i>
Simpson, Peter	Separate worlds no more; Our perception of aboriginal art is changing		<i>The Ottawa Citizen</i>
Smith, Theresa	Kids "see their world view" in Sakahàn: Urban aboriginal children learn from global indigenous art		<i>The Ottawa Citizen</i>
Van Hoof, Marine	Dialogue du présent avec le passé		<i>Vie des arts</i>
William Hill, Richard	Close Readings :Sakahàn : International Indigenous Art		<i>Fuse Magazine (Toronto)</i>

ANNEXE 7

FORTUNE CRITIQUE (SUITE)

Exposition: Beat Nation: art, hip hop et culture autochtone

Auteur	Article	Publication
Bonspiel, Steve	New exhibition allows creativity to flow over wide range	<i>Eastern Door</i> (Mohawk)
Bouchard, Anne-Marie	Nadia Myre The Scar Project et Beat Nation	<i>ETC</i>
Clément, Éric	Autochtone et contemporain	<i>La Presse</i>
Clément, Éric	L'art autochtone tous azimuts	<i>La Presse</i>
De Julio-Paquin, Jean	Beat Nation Un manifeste artistique	<i>Vie des arts</i>
Delacour, Emmanuel	Quand hip-hop et tradition se rencontrent	<i>24 Heures</i> (Montréal)
Forster, Andrew	Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture	<i>Art Papers</i> (États-Unis)
Hagel, Caia	Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture	<i>Aesthetica</i> (Angleterre)
Mavrikakis, Nicolas	L'art autochtone, entre dépossessions et appropriations	<i>Le Devoir</i>
Montpetit, Caroline	L'art rouge sort de sa réserve	<i>Le Devoir</i>
Pohl, John	Hip Hop acts as a bridge to aboriginal cultures	<i>The Gazette</i>
Pohl, John	Exhibition gives aboriginal culture a remix	<i>The Gazette</i>
Raine, Emily	Beat Nation is the best show of the year	<i>Cult#MTL</i> (web et papier)
Ramade, Bénédicte	Carrefour des cultures	<i>L'Éil</i> (France)
Redgrave, Veronica	Beat Nation Art, Hip Hop and Aboriginal Culture	<i>Vie des arts</i>
Tremblay, Odile	Sous les ailes de l'oiseau-tonnerre	<i>Le Devoir</i>
Wattez, Paul	Beat Nation	<i>Revue Relations</i> (Centre Justice et foi)

BIBLIOGRAPHIE

CATALOGUES D'EXPOSITION

GRUSSANI, Linda, « Le film et la vidéo autochtone: redéfinir le cinéma », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 33-40.

HILL, Greg A., « Postface. *Sakahàn*, 25 ans après », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 135-140.

HILL, Greg A., Candice HOPKINS et Christine LALONDE, *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 285 p.

HOPKINS, Candice, « D'autres images: impérialisme, amnésie historique et mimésis », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, p. 21-32.

IGLOLIORTE, Heather L., « "Pas de colonialisme dans notre histoire". Les pratiques de décolonisations dans notre histoire », *Decolonize me = Décolonisez-moi*, Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie d'art d'Ottawa du 23 septembre au 20 novembre 2011, Ottawa, 2012, p. 28-37.

LALONDE, Christine, « Introduction: au carrefour de l'indigénité, de la mondialisation et de l'art contemporain », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 13-19.

LANTHIER, Rhéal Olivier et François ST-JACQUES, « Mot des directeurs », *Invitation*, vol. 7, n° 3, janvier, février 2012, p. 2.

MAYER, Marc, « Avant-propos », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 9.

MCEVILLEY, Thomas, « Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre" », *Magiciens de la terre*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée national d'art moderne du 18 mai au 14 août 1989, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 20-23.

MCMMASTER, Gerald R. et Lee-Ann MARTIN, « Introduction », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée canadien des civilisations du 16 avril au 2 octobre 1992, Hull, 1992, p. 11-23.

MYRE, Nadia, « Baliser le territoire, Manifestation d'art contemporain autochtone », *Invitation*, vol. 7, n° 3, janvier - février 2012, 30 p.

NEMIROFF, Diana, Robert HOULE et Charlotte TOWNSEND-GAULT, « Terre, esprit, pouvoir », *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 25 septembre au 22 novembre 1992, Ottawa, 1992, p. 11-13.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl, « Revisiter la *Loi sur les Indiens* », *La loi sur les Indiens revisitée*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée huron-wendat du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, Wendake, 2009, p. 3-5.

RICE, Ryan, « Longue vie à Tiohtiake, ou Hochelaga revisité », *Hochelaga revisité*, Catalogue de l'exposition présentée au Centre MAI du 19 mars au 25 avril 2009, Montréal, Mai, 2009, p. 5-10.

RICKARD, Jolene, « L'émergence de l'art indigène international », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 53-60.

RITTER, Kathleen et Tania WILLARD, *Beat nation : art, hip hop and Aboriginal culture*, Catalogue de l'exposition présentée à la Vancouver Art Gallery du 25 février au 3 juin 2012, Vancouver, Vancouver Art Gallery en collaboration avec la *grunt gallery*, 2012, 95 p.

SIOUI DURAND, Guy, « Insoumission », *La loi sur les Indiens revisitée*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée huron-wendat du 11 septembre 2009 au 10 janvier 2010, Wendake, 2009, p. 5-8 et 29-37.

SIOUI DURAND, Guy, *Akakhonsà: Fabuleux dédoublements*, Montréal, Printemps autochtone d'ART, [Brochure], 2013, 4 p.

VIZENOR, Gerald, « L'art cosmototémique autochtone », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts du Canada du 17 mai au 2 septembre 2013, Ottawa, 2013, p. 42-52.

OUVRAGES, CHAPITRES D'OUVRAGE

BEAUDRY, Lucille, « Esthétique et politique: Une confrontation critique au sujet de l'art contemporain de l'installation au Québec », dans *Art et politique: La représentation en jeu*, (sous la dir. de) BEAUDRY, Lucille, Carolina FERRER et Jean-Christian PLEAU, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 103-114.

BECKER, Howard S., « Mondes de l'art et activité collective », *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 27-63.

BERLO, Janet et Ruth PHILLIPS, « Le XXe siècle : tendances de l'art moderne amérindien », *Amérique du Nord, arts premiers*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 217-247.

BOURDIEU, Pierre, « Introduction », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le Sens commun», 1979, p. I-VIII.

BOURDIEU, Pierre, « Titres et quartiers de noblesse culturelle », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le Sens commun», 1979, p. 9-106.

BOURDIEU, Pierre, « Classes et classements », *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le Sens commun», 1979, p. 543-564.

BOURDIEU, Pierre, «Quelques propriétés des champs», *Question de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 113-120.

BOURDIEU, Pierre, « Le langage autorisé : les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 103-119.

CHARCE, Chloë, *Entre-deux mondes métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore, ou, Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008. Récupéré de <http://accesbib.uqam.ca/cgi-bin/bduqam/transit.pl?&noMan=25198036>

DANTO, Arthur Coleman, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», [1997], 2000, 340 p.

FERGUSON, Bruce W., « Exhibition Rhetorics », *Thinking about exhibitions*, (sous la dir. de) GREENBERG, Reesa, Bruce W. FERGUSON et Sandy NAIRNE, London, New York, Routledge, 1996, p. 175-190.

GAGNÉ, Natacha et Marie SALAUN, « Présentation », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN, Marie SALAUN et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. XIII-XX.

GRAWITZ, Madeleine, « Les différentes sciences sociales », *Méthodes des sciences sociales*, Paris, Éditions Dalloz, 1993, Livre 1, p. 73- 298.

KOVACH, Margaret, *Indigenous methodologies : characteristics, conversations and contexts*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 201 p.

MITHLO, Nancy Marie, « The First Wave...This Time Around », *Manifestations: new native art criticism*, Museum of Contemporary Native Arts, Santa Fe, 2011, p. 18-27.

PHILLIPS, Ruth B., « A Preface-by Way of an Introduction », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 3-22.

PHILLIPS, Ruth B., « Making Space First Nations Artists, the National Museums, and the Columbus Quincentennial (1992) », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 161-167.

PHILLIPS, Ruth B. et Sherry BRYDON, « "Arrow of Truth": The Indians of Canada Pavillon at Expo 67 », *Museum pieces : toward the indigenization of Canadian museums*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 27-47.

PREZIOSI, Donald, « The Art of Art History », *The art of art history a critical anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 507-568.

RANCIÈRE, Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 56-92.

RICE, Ryan, « Presence and Absence. Indian art in the 90s », in CHARBONNEAU, Chantal (sous la dir.), *Actes du colloque Définitions de la culture visuelle V: mondialisation et postcolonialisme*, Musée d'art contemporain de Montréal, 5-6 avril 2001, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 77-104.

RICKARD, Jolene, « The Local and the Global », in National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution (sous la dir.), Actes du colloque *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*, Venise, 13 décembre 2005, Washington, D.C., National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2006, p. 59-66.

ROCHLITZ, Rainer, « Chapitre VII. Institutions », *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 175-198.

SAGANASH, Roméo, « Le Québec et les peuples autochtones : une perspective crie de la Baie-James », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN, Marie SALAUN et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 249-259.

SIOUI DURAND, Guy, « Un Huron-Wendat à la recherche de l'art », in *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, (sous la dir. de) BELLAVANCE, Guy, Montréal, Liber, 2000, p. 205-223.

SIOUI DURAND, Guy, « AK8A-Enton8hi of Saliva and Quill », in *Making a Noise! Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*, (sous la dir. de) MARTIN, Lee-Ann, Banff, Banff International Curatorial Institute, Walter Phillips Gallery, 2004, p. 128-149.

SIOUI DURAND, Yves, « Y-a-t-il un nouveau monde pour les Amérindiens? », in *Autochtonies : vues de France et du Québec*, (sous la dir. de) GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN, Marie SALAUN et DIALOG - le réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones, Québec, Montréal, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 505-514.

SIOUI, Georges E., *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, 157 p.

SMITH, Linda Tuhiwai, *Decolonizing methodologies : research and indigenous peoples*, London, Zed Books, 2008, 208 p.

SPIEKER, Sven, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA, MIT Press, 2008, 240 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Chapitre XII. Études subalternes : déconstruire l'historiographie », *En d'autres mondes, en d'autres mots : essais de politique culturelle*, Paris, Payot, 2009, 512 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Nationalisme et imagination*, Paris, Payot, 2011, 157 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge, 1993, 335 p.

THE TRUTH AND RECONCILIATION COMMISSION OF CANADA,
« Introduction », *Honouring the Truth, Reconciling for the Future. Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, Toronto, James Lorimer and Company Ltd., 2015, p. 1. Récupéré de
http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/File/2015/Honouring_the_Truth_Reconciling_for_the_Future_July_23_2015.pdf

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, 395 p.

UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », in *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, (sous la dir. de) BELLAVANCE, Guy, Montréal, Liber, 2000, p. 189-203.

VOYER-LÉGER, Catherine, *Métier critique*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2014, 213 p.

WILSON, Shawn, « Foreword and Conclusion », *Research is ceremony: Indigenous research methods*, Halifax, Fernwood Publishing, 2008, p. 6-11.

ARTICLES DE REVUES

BOUCHARD, Anne-Marie, « Nadia Myre, The Scar Project et Beat Nation », *ETC Media*, n° 101, février-juin 2014, p. 40-43.

BOUCHARD, Jacqueline, « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 3, 1992, p. 147-158. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/015247ar>

BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, Gallimard, n° 246, novembre 1966, p. 865-906.

CHARCE, Chloë, « Entre spirituel et politique, Nadia Myre balise son territoire », *ETC*, n° 96, juin-octobre 2012, p. 25-29. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/67033ac>

CHAYKOWSKI, Natasha, « The Great Canadian Art Exportation: Oh, Canada and the Myth of the White North », *esse : arts + opinions*, n° 79, automne 2013, p. 70-71.

DAVIDGE, Michael, « Sakahàn, International Indigenous Art », *Border Crossings*, vol. 32, n° 4, décembre 2013, p. 83-85.

DE BLOIS, Ariane, « Danser avec le Berdache de Kent Monkman : Pour danser autrement », *esse : arts + opinions*, n° 68, hiver 2010, p. 54-57.

DE JULIO-PAQUIN, Jean, « Beat Nation, un manifeste artistique », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 233, hiver 2013-2014, p. 57-59.

DUBUC, Élise et Laurier TURGEON, « Musées et premières nations », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, 2004, p. 7-18.

EL OMARI, Basma, (sous la dir. de), « Quand les autochtones expriment leur dépossession. Arts, lettres, théâtre... », *Recherches amérindiennes au Québec*, n° 3, volume XXXIII, 2003.

FORSTER, Andrew, « Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture », *Art Papers*, vol. 38, n° 1, janvier-février 2014, p. 60. Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1625535752?accountid=14719>

FOSTER, Hal, « Archival Impulse », *October*, n° 110, octobre 2004, p. 3-22. Récupéré de <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic837293.files/FosterArchivalImpulse.pdf>

FOURNEL, Louise, « Art mohawk 92: Spiritualité de l'art amérindien », *Religiologiques- Sciences humaines et religion*, n° 6, automne 1992, p. 1-36. Récupéré de <http://www.religiologiques.uqam.ca/>

GODFREY, Mark, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007, p. 140-172. Récupéré de <http://www.mitpressjournals.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/pdfplus/10.1162/octo.2007.120.1.140>

GRANDE, John K., « Sakahàn: Lighting a Fire », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 232, automne 2013, p. 29-30.

HAGEL, Caia, « Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture », *Aesthetica*, n° 56, décembre-janvier 2014, p. 110.

HILL, Richard William, « Close Readings », *Fuse Magazine*, vol. 36, n° 4, novembre 2013, p. 40-42. Récupéré de http://fusemagazine.org/2013/11/36-4_hill

KOZINSKA, Dorota, « Contemporary native art manifestation : A stake in the ground », *Vie des arts*, vol. LVI, n° 226, printemps 2012, p. 104-105.

LACASSE, Mireille, « L'insoumission des artistes autochtones », *Drapeau rouge*, n° 86, octobre 2009. Récupéré de <http://www.pcr-rcp.ca/fr/1842>

LAFORTUNE, Marie-Josée, « Les labours (labors) de l'art relationnel », *esse : arts + opinions*, n° 73, automne 2011, p. 12-17.

LOFT, Steven, « Réflexions sur vingt ans d'art autochtone », *Les cahiers de la fondation Trudeau*, vol. 4, n° 8, Montréal, Fondation Trudeau, 2012, p. 14-38. Récupéré de http://www.fondationtrudeau.ca/sites/default/files/u5/reflexions_sur_vingt_ans_dart_autochtone_-_steven_loft.pdf

MARTIN, Thibault, « Normativité sociale et normativité épistémique: La recherche en milieu autochtone au Canada et dans le monde anglo-saxon », *Socio*, n° 1, mars 2013, p. 135-152. Récupéré de http://www.academia.edu/3220618/Normativit%C3%A9_sociale_et_normativit%C3%A9_%C3%A9pist%C3%A9mique_la_recherche_en_milieu_autochtone_au_Canada_et_dans_le_monde_anglo-saxon

MCMMASTER, Gerald R., « Indigena: A Native Curator's Perspective », *Art Journal*, vol. 51, n° 3, automne 1992, p. 66-73. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/777350>

MCLAUGHLIN, Bryne, « A stake in the ground : When Language Wounds », *Canadian Art*, (26 janvier 2012). Récupéré de http://canadianart.ca/must-sees/2012/01/26/a_stake_in_the_ground/

MCLAUGHLIN, Bryne, « Sakahàn International Indigenous Art », *Canadian Art*, vol. 30, n° 3, automne 2013. Récupéré de <http://canadianart.ca/reviews/2013/12/16/sakah-an-international-indigenous-art/>

NANIBUSH, Wanda, « Sakahàn: International Indigenous Art », *C: International Contemporary Art*, vol. 119, automne 2013, p. 54-55. Récupéré de <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA344210341&v=2.1&u=mont47771&it=r&p=CPI&sw=w&asid=206a2f77b614e750200a7e42d6ab3e22>

RADOK, Stephanie, « Sakahàn: International Indigenous Art », *Artlink*, vol. 34, n° 1, mars 2014. Récupéré de <https://www.artlink.com.au/articles/4092/sakahC3A0n-international-indigenous-art/>

RAMADE, Bénédicte, « Tous indigènes! », *L'Oeil*, n° 659, juillet-août 2013, p. 147

RAMADE, Bénédicte, « Carrefour des cultures », *L'Oeil*, n° 662, novembre 2013, p. 121.

REDGRAVE, Veronica, « Beat Nation Art, Hip Hop and Aboriginal Culture », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 233, hiver 2013-2014, p. 60-61.

RIPHAGEN, Marianne, « Contested Categories: Brook Andrew, Christian Thompson and the Framing of Contemporary Australian », *Australian Humanities Review*, n° 55, novembre 2013, p. 93-118. Récupéré de http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-2013/AHR55_5_Riphagen.pdf

RITTER, Kathleen et Tania WILLARD, « Beat Nation Art, hip hop et culture autochtone », *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 24, n° 2, automne 2013, p. 4-9.

SABET, Aseman, « Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec », *esse : arts + opinions*, n° 81, printemps-été 2014, p. 108-117.

SELEANU, André, « Esthétiques autochtones », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 232, automne 2013, p. 34-35.

SIOUI DURAND, Guy, « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec. L'apartheid muséal: une piste piégée », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 22-24.

SIOUI DURAND, Guy, « Le retour de l'ours-tortue », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 31-40.

SIOUI DURAND, Guy, « Art/Nature : l'été de tous les jardins », *esse : arts + opinions*, n° 45, printemps 2002, p. 25-27.

SIOUI DURAND, Guy, « Jouer à l'indien est une chose, être Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, 2003, p. 23-35.

SIOUI DURAND, Guy, « Expositions 'sous réserves' : les avancées à Wendake et Mashteuiatsh », *Inter: art actuel*, n° 104, hiver 2009, p. 42-47.

SIOUI DURAND, Guy, « Près de Kahnawake: Hochelaga Montréal et Hochelaga Montreal », *Inter: art actuel*, n° 104, hiver 2009, p. 58-61.

STANTON, Kim, « Canada's Truth and Reconciliation Commission: Settling the Past? », *The International Indigenous Policy Journal*, vol. 2, n° 3, 2011, p. 1-18. Récupéré de <http://ir.lib.uwo.ca/iipj/vol2/iss3/2>

TOUSIGNANT, Isa, « A Stake in the Ground », *Canadian Art*, vol. 29, n° 2, été 2012, p. 116. Récupéré de <http://canadianart.ca/reviews/2012/07/15/a-stake-in-the-ground/>

UZEL, Jean-Philippe, « La spectacularisation dans l'art actuel autochtone », *esse : arts + opinions*, n° 82, automne 2014, p. 34-45.

VAN HOOFF, Marine, « Dialogue du présent avec le passé », *Vie des arts*, vol. LVIII, n° 232, automne 2013, p. 25-27.

VIGNEAULT, Louise, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, n° 2, printemps 2006, p. 239-261.

WATTEZ, Paul, « Beat Nation - Musée d'art contemporain de Montréal », *Relations*, n° 769, décembre 2013. Récupéré de <http://www.cjf.qc.ca/fr/relations/article.php?id=3292>

WOTHERSPOON, Terry et John HANSEN, « The "Idle No More" Movement: Paradoxes of First Nations Inclusion in the Canadian Context », *Social Inclusion*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 21-36. Récupéré de <http://www.librelloph.com/socialinclusion/article/view/SI-1.1.21>

ARTICLES DE JOURNAUX

ADAMS, James, « Exploding the box », *The Globe and Mail*, (18 mai 2013). Récupéré de <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahan-exhibit-aims-to-explode-the-box-of-aboriginal-art-in-canada/article11992899/>

ANONYME, « Les broderies et tissages de Nadia Myre », *La Voix pop Sud-Ouest*, (28 janvier 2013). Récupéré de <http://www.nouvelleshebdo.com/section/2013-01-28/article-3165123/Les-broderies-et-tissages-de-Nadia-Myre/1>

BONSPIEL, Steve, « New McCord exhibit sheds new light on Indian Act », *Eastern Door*, vol. 20, n° 21, (3 juin 2011), p. 12-13.

BONSPIEL, Steve, « New exhibition allows creativity to flow over wide range », *Eastern Door*, (1 novembre 2013), p. 16.

BUSSIÈRES, Ian, « Idle No More: Dossier méconnu des Québécois », *Le Soleil* (12 janvier 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201301/11/01-4610650-idle-no-more-dossier-meconnu-des-quebecois.php>

BUZZETTI, Hélène, « Génocide culturel: le mot est lâché, mais pas repris par Harper », *Le Devoir*, (3 juin 2015). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/441722/genocide-culturel-le-mot-est-lache-mais-n-est-pas-repris-par-stephen-harper>

CHAPSAL, Agnes, « Identités multiples », *24 H Montréal*, (27 mai 2013). Récupéré de http://virtuel.24hmontreal.canoe.ca/doc/24hrsmontreal/24heuresmontreal20132705_opt/2013052601/5.html#4

CLÉMENT, Éric, « L'art actuel est aussi autochtone », *La Presse*, (13 juillet 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201307/13/01-4670509-lart-actuel-est-aussi-autochtone.php>

CLÉMENT, Éric, « Beat Nation au MAC: Autochtone et contemporain », *La Presse* (18 octobre 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201310/18/01-4700948-beat-nation-au-mac-autochtone-et-contemporain.php>

CLÉMENT, Éric, « MACM Beat Nation / L'art autochtone tous azimuts », *La Presse* (12 octobre 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201310/12/01-4699241-macmbeat-nation-lart-autochtone-tous-azimuts.php>

DELACOUR, Emmanuel, « Quand hip-hop et tradition se rencontrent », *24 Heures Montréal*, (3 octobre 2013). Récupéré de <http://24hmontreal.canoe.ca/24hmontreal/actualites/archives/2013/10/20131003-100146.html>

DELGADO, Jérôme, « Mohawks, Cheyennes, Algonquins... et artistes », *Le Devoir*, (21 janvier 2012). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/340759/exposition-mohawks-cheyennes-algonquins-et-artistes>

DELGADO, Jérôme, « La différence indigène », *Le Devoir*, (25 mai 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/378889/la-difference-indigene>

GESSEL, Paul, « Wow factor is high at the National Gallery's new international indigenous exhibition », *Ottawa Magazine*, (15 mai 2013). Récupéré de <http://www.ottawamagazine.com/culture/artful-blogger/2013/05/15/artful-blogger-wow-factor-is-high-at-the-national-gallery-s-new-international-indigenous-exhibition/>

HASTIE, Brian, « Sonny Assu Takes Modern Approach to First Nation Art », *CultMontreal*, (26 octobre 2012). Récupéré de <http://cultmontreal.com/2012/10/sonny-assu-takes-modern-approach-to-first-nations-art/>

LA PRESSE CANADIENNE, « Les Métis et les Indiens non-inscrits sont des Indiens, tranche la Cour fédérale », *Le Devoir*, (8 janvier 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/367863/les-metis-et-les-indiens-non-inscrits-sont-des-indiens-tranche-la-cour-federale>

LE HOUILLIER, Marylène, « Des aberrations tournées en dérision », *Courrier Sud*, (13 avril 2010). Récupéré de <http://www.lecourriersud.com/Culture/2010-04-13/article-1002428/Des-aberrations-tournees-en-derision/1>

LEPAGE, Jocelyne, « Au-delà des clichés », *La Presse*, (28 janvier 2012). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201201/28/01-4490366-art-autochtone-au-dela-des-cliches.php>

LESSARD, Valérie, « Sakahàn: Exposition impressionnante et puissante », *Le Droit*, (17 mai 2013). Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/201305/17/01-4651882-sakahan-exposition-impressionnante-et-puissante.php>

MACFARLANE, David, « Sakahàn at the National Gallery : indigenous art with a self-assured sense of mystery », *Toronto Star*, (4 septembre 2013). Récupéré de http://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2013/09/04/sakahn_at_the_national_gallery_indigenous_art_with_a_selfassured_sense_of_mystery.html

MAVRIKAKIS, Nicolas, « L'art autochtone, entre dépossessions et appropriations », *Le Devoir*, (26 octobre 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/390819/l-art-autochtone-entre-depossessions-et-appropriations>

MILROY, Sarah, « Sakahàn at the National Gallery : an Aboriginal Triumph », *The Globe and Mail*, (19 juillet 2013). Récupéré de <http://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/sakahan-at-the-national-gallery-an-aboriginal-triumph/article13321012/>

MONTPETIT, Caroline, « Idle No More - Les plumes rouges sortent dans la rue », *Le Devoir*, (9 janvier 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/367937/les-plumes-rouges-sortent-dans-la-rue>

MONTPETIT, Caroline, « Un printemps autochtone d'art à la maison de la culture Frontenac », *Le Devoir*, (2 mai 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/377145/un-printemps-autochtone-d-art-a-la-maison-de-la-culture-frontenac>

MONTPETIT, Caroline, « L'art rouge sort de sa réserve », *Le Devoir*, (19 octobre 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/390254/l-art-rouge-sort-de-sa-reserve>

PHELAN, Anna, « Indian status (quo) », *Hour Community*, (9 juin 2011). Récupéré de <http://hour.ca/2011/06/09/indian-status-quo/>

POHL, John, « Creative freedom opens doors in all directions », *The Gazette*, (11 juin 2011). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/canadiannewsmajor/docview/871525080/D51EED2CC3047C2PQ/1?accountid=14719>

POHL, John, « Aboriginal artists explore their language », *The Gazette*, (14 janvier 2012). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/canadiannewsmajor/docview/916322382/fulltext/361B32D3C4AC44EAPQ/1?accountid=14719>

POHL, John, « Hip Hop acts as a bridge to aboriginal cultures », *The Gazette*, (19 octobre 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/canadiannewsmajor/docview/1443346665/97A5F89A210A4813PQ/3?accountid=14719>

POHL, John, « Exhibition gives aboriginal culture a remix; Beat Nation is blend of traditional and contemporary », *The Gazette*, (26 octobre 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/canadiannewsmajor/docview/1445446159/fulltext/E93E754B25F449AFPQ/1?accountid=14719>

POTVIN, Chantal, « Exposition des Premières Nations : La loi sur les Indiens revisitée », *Innuvelle*, (15 juin 2010). Récupéré de http://www.amecq.ca/arts_et_culture/2010/6/15/exposition_des_premieres_nations_la_loi_sur_les_indiens_revisitee/

RAINE, Emily, « Beat Nation is the best show of the year », *Cult#MTL*, (18 octobre 2013). Récupéré de <http://cultmontreal.com/2013/10/beat-nation/>

RIAH, Arij, « Idle No More ou le réveil autochtone », *Le journal des alternatives*, (12 décembre 2012). Récupéré de <http://journal.alternatives.ca/spip.php?article7077>

RIGBY, Christine, « Reinterpreting the past, *The Indian Act Revisited* is a contemporary art show », *The Nation*, (17 juin 2011). Récupéré de <http://www.nationnews.ca/reinterpreting-the-past/>

RIGBY, Christine, « Indigenous art sparks interest at the National Gallery », *The Nation*, (8 mars 2013). Récupéré de <http://www.nationnews.ca/sakahan/>

SIGLER, Brittany, « First Nations artists come together », *The Suburban*, (29 mai 2011), p. n/d.

SIMPSON, Peter, « An eye-opening triumph; Spectacular exhibit shatters preconceptions about aboriginal art », *The Ottawa Citizen*, (16 mai 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1352247343?accountid=14719>

SIMPSON, Peter, « Separate worlds no more; Our perception of aboriginal art is changing », *The Ottawa Citizen*, (10 août 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1419116391?accountid=14719>

SIMPSON, Peter, « Contemporary art blues; The National Gallery's vast exhibit of indigenous art attracted mediocre crowds », *The Ottawa Citizen*, (19 octobre 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1443346931?accountid=14719>

SIOUI, Marie-Michèle, « De la visite pour Theresa Spence, mais pas celle qu'elle attend », *Le Devoir*, (30 décembre 2012). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/367395/de-la-visite-pour-theresa-spence-mais-pas-celle-qu-elle-attend>

SMITH, Teresa, « Kids "see their world view" in Sakahàn; Urban aboriginal children learn from global indigenous art », *The Ottawa Citizen*, (9 août 2013). Récupéré de <http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1418903491?accountid=14719>

TREMBLAY, Odile, « Sous les ailes de l'oiseau-tonnerre », *Le Devoir*, (19 octobre 2013). Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/390251/sous-les-ailes-de-l-oiseau-tonnerre>

WHITE, Marie, « First Nations artists revisit the 1876 Indian Act », *Windspeaker et Quebec Chronicle Telegraph*, (1 octobre 2009). Récupéré de <http://www.thefreelibrary.com/First+Nations+artists+revisit+the+1876+Indian+Act.-a0210607369>

ARTICLES EN LIGNES

AUGER, Claudine, Anaïs DEL BONO et Wendy REID, « Art Mûr : entre art et commerce », *eValorix* [Étude de cas], 2013. Récupéré de <http://gestion.evalorix.com/cas/entrepreneurship/art-mur-art-commerce/>

BARRY, Alpha Ousmane, *Les bases théoriques en analyse du discours*, Montréal, Chaire de Recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie, 2002, 35 p. Récupéré de http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/discurso01.pdf

CHEVALOT, Claude, « Nègre rouge d'Amérique, La Loi sur les Indiens revisitée, au Musée Huron-Wendat de Wendake », *Punctum arts visuels*, 19 novembre 2009. Récupéré de http://www.punctum-qc.com/art_musee_huron-wendat.html

DESVALLÉES, André, François MAIRESSE (sous la dir.) et Conseil International Des Musées, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, 86 p. Récupéré de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Francais_BD.pdf>

GOYON, Marie, « L'Indianité en tant qu'ethnogenèse: exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien », *Les Classiques des sciences sociales*, (sous la dir. de) Jean-Marie TREMBLAY, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2007, 40. p. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/goyon_marie/indianite_en_tant_ethnogenese/indianite.html

MOEDER, Claire, « Baliser le territoire : en terre inconnu », *Rats de Ville*, (3 février 2012). Récupéré de <http://ratsdeville.typepad.com/ratsdeville/2012/02/claire-moeder-sur-baliser-le-territoire.html>

MBOGO, Yvette, « Akakonhsa', Fabuleux dédoublements », *Afriquebec, Cultures africaines et autochtones*, (9 juin 2013). Récupéré de <http://afriquebec.com/akakonhsa-fabuleux-dedoublements/>

REECE, Skeena, « Purple Turtle Speaks and Breaks », *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de http://www.beatnation.org/images/pdf/Skeena_Reece_curatorial_essay.pdf

WILLARD, Tania, « Medicine Beats and Ancestral Rhymes », *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de http://www.beatnation.org/images/pdf/Tania_Willard_curatorial_essay.pdf

ENTRÉE DE DICTIONNAIRE

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (sous la dir.), « Distinction », in *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2010, p. 759.

VIDÉOS

DESJARDINS, Éloi, «Nadia Myre commissaire de « Baliser le territoire : Manifestation d'art contemporain autochtone », *Un show de motarts*, [vidéo], 2012, 1 :33 min. Récupéré de <http://www.unshowdemotarts.net/?p=3640>

MOLLEN DUPUIS, Mélissa, *Stake in the Ground, Baliser le territoire*, [Youtube], 1er février 2012, 4 :15 min. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=wWMTyGF3qu0>

COMMUNIQUÉS DE PRESSE ET BROCHURE

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, « Beat Nation : art, hip hop et culture autochtone », (16 octobre 2013), [Communiqué de presse]. Récupéré de <http://www.macm.org/communiques/beat-nation-art-hip-hop-et-culture-autochtone-2/>

MUSÉE MCCORD, « La Loi sur les Indiens revisitée au Musée McCord », (10 mai 2011), [Communiqué de presse]. Récupéré de http://www.mccord-museum.qc.ca/pdf/PR/PR_LoiIndiens_FR.pdf

SIOUI DURAND, Yves et Catherine JONCAS, *Printemps autochtone d'ART*, [Brochure] Montréal, 2013.

SITES INTERNET

ALTEEN, Glenn, *Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture*, « Home ». Récupéré de <http://www.beatnation.org/>

Art Mûr, *For those who cannot speak*. Récupéré de <http://artmur.com/artistes/nadamyre/for-those-who-cannot-speak/>

Beat Nation, *Hip Hop as Indigenous Culture*. Récupéré de <http://www.beatnation.org/>

Collectif des Conservateurs autochtones, *A Brief History*, 2015. Récupéré de <http://www.acc-cca.com/wordpress/about/>

Conseil en éducation des Premières Nations, *À propos du CEPN*, 2014. Récupéré de <http://www.cepn-fnec.com/apropos.aspx#mission>

Consistoire de Montréal, Église Unie du Canada, *Declaration read by the Algonquin Kokoms (grandmothers) on Parliament Hill*, 11 janvier 2013. Récupéré de <http://www.montrealpresbytery.ca/?q=node/159>

Emploi et Développement social Canada, *Canadiens en contexte - Population autochtone*, 2015. Récupéré de <http://www4.rhdcc.gc.ca/.3ndic.1t.4r@-fra.jsp?iid=36>

grunt, *Vision and Mandate*. Récupéré de <http://grunt.ca/vision-mandate/>

LECLERC, Jacques, « Les droits linguistiques des autochtones », *L'aménagement linguistique dans le monde*, 2014. Récupéré de http://www.axl.cefam.ulaval.ca/amnord/Quebec-8Autochtones-droits_lng.htm#2_Donn%C3%A9es_d%C3%A9mographiques_molingustiques

L'Espace culturel Ashukan, 2015. Récupéré de <https://boutiquepfs-sfp.liki.com/l-espace-culturel-ashukan>

Musée canadien de l'histoire, *Au fil de mes jours*. Récupéré de <http://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cmc/mes-jours/inmylifetime02f.shtml>

Musée d'art contemporain de Montréal, *L'histoire du Musée d'art contemporain de Montréal*, 2015. Récupéré de <http://www.macm.org/le-musee/historique/>

Musée des beaux-arts de Montréal, *Les identités fondatrices (1700-1870)*, 2015. Récupéré de <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-quebécois-et-canadien/#toggle-id-2>

Musée des beaux-arts du Canada, *À propos du musée*, 2015. Récupéré de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/index.php>

Musée des beaux-arts du Canada, *Art indigène*, 2015. Récupéré de <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/art-indigene.php>

Musée des beaux-arts du Canada, *L'art autochtone contemporain au Canada -1983*. Récupéré de http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/teachers/plans/chrono_f.jsp?lessonid=44

Musée huron-wendat, *Exposition temporaire*, 2014. Récupéré de <http://tourismewendake.ca/musee/expositions-temporaires/>

Ondinnok, *Ondi...quoi?*, 2014. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/>

Ondinnok, *Printemps autochtone d'ART DEUX*, 2014. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/plus-que-du-theatre/printemps-autochtone-dart-deux-2/>

Plateforme 21 pour le développement durable, *Penser global, agir local*, février 2009. Récupéré de <http://www.plate-forme21.fr/le-developpement-durable/article/penser-global-agir-local>

Poetry Foundation, *Henry Wadsworth Longfellow*, 2015. Récupéré de <http://www.poetryfoundation.org/bio/henry-wadsworth-longfellow>